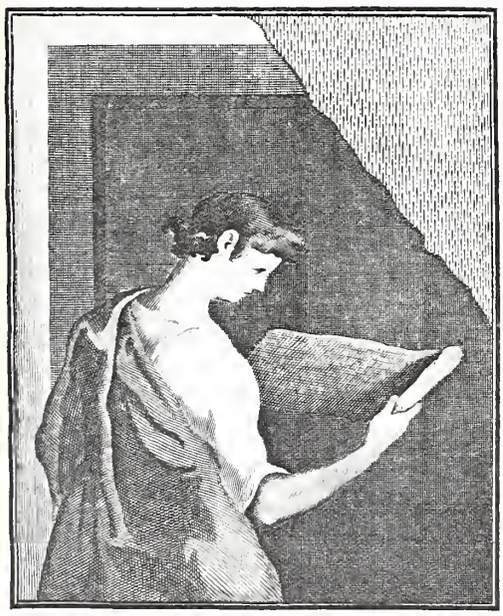

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/charleslebrunetl01joui

DU MÈME AUTEUR

David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains. Deux portraits du maître d'après Ingres et Ernest Hébert, de l'Institut, 23 planches et un fac-similé gravés par A. Durand. 2 vol. grand in-8°.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Antoine Coyzevox. sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur l'École française de sculpture avant le XVII^e^ siècle. 1 vol. in-12.

Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.

Maîtres contemporains : Fromentin, Corot, Henri Regnault, Léon Coguiet, Jouffroy, Gustave Doré, Baudry, etc. 1 vol. in-12.

Esthétique du sculpteur. — Philosophie de l'art plastique, la Statue, le Groupe, le Buste, le Bas-relief, les Pierres gravées, les Médailles. 1 vol. in-8°.

CHARLES LE BRUN

IMPRIMÉ

EN VERTU DE LA DÉCISION PRÉSIDENTIELLE DU 29 FÉVRIER 1888

APPROUVANT

L'AVIS DU COMITÉ DES IMPRESSIONS GRATUITES

CHARLES LE BRUN

ET

LES ARTS SOUS LOUIS XIV

LE PREMIER PEINTRE

SA VIE, SON ŒUVRE, SES ÉCRITS, SES CONTEMPORAINS, SON INFLUENCE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE NIVELON

ET DE NOMBREUSES PIÈCES INÉDITES

PAR

M. HENRY JOUIN

LAURÉAT DE L'INSTITUT

(ACADÉMIE FRANÇAISE ET ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS)

AVEC UN PORTRAIT DU MAÎTRE, D'APRÈS ANTOINE COYZEVOX

SPÉCIALEMENT GRAVÉ POUR CET OUVRAGE PAR M. EUGÈNE BURNEY

« Je n'ai rien négligé. »

NICOLAS POUSSIN.

PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE HENRI LAURENS, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXXXIX

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

À MESSIEURS

LE VICOMTE HENRI DELABORDE

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

HENRI DONIOL

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT, DIRECTEUR DE L'IMPRIMERIE NATIONALE

VICTOR DE SWARTE

ANCIEN SECRÉTAIRE DE LA COMMISSION DE RÉORGANISATION DES BEAUX-ARTS
TRÉSORIER GÉNÉRAL DES FINANCES

HOMMAGE DE RESPECT ET DE GRATITUDE

HENRY JOUIN

VIE DU MAÎTRE

1

IMPRIMERIE NATIONALE.

CHARLES LE BRUN

INTRODUCTION

Les peintures de Le Brun et les amateurs. — Légendes propagées sur la personne du maître. — Notre but en composant cet ouvrage. — Quel est le rang de Le Brun dans l'École française? — Thoré. — Le Brun, peintre de son siècle. — Ses dessins. — Comment ils sont entrés dans la collection du Roi. — Aptitudes du maître. — Les *Batailles*. — La galerie d'Apollon. — Versailles. — L'Académie de peinture. — Importance de l'institution. — Les Gobelins. — L'Académie de France à Rome. — Claude Nivelon. — Son manuscrit. — Le Brun dans l'intimité. — Rivalité de Mignard et de Le Brun. — Lettre au maréchal de Créqui. — Disgrâce de Le Brun. — L'heure est venue d'écrire son histoire. — Éléments de ce travail. — L'art décoratif et notre époque. — Les concessions de l'historien. — Les droits de la vérité. — Ne rien omettre. — Le Brun tel que ses contemporains l'ont connu. — La gloire et l'ombre.

Depuis un demi-siècle environ, les peintures de Le Brun ne sont plus recherchées par les amateurs. A la vogue dont les œuvres du maître ont joui dans toute l'Europe succède aujourd'hui l'indifférence, presque l'oubli. Peu s'en faut que la fertilité du génie de l'artiste ne lui soit reprochée comme un grief. C'est hier qu'un critique français, ayant eu à parler de la riche collection des dessins du Louvre, laissait tomber cette parole amère : « Il est vrai qu'une ombre sinistre se répand sur la statistique de nos trésors lorsqu'on s'aperçoit que nous possédons 2,389 Le Brun[1]. »

L'homme n'est guère plus épargné que l'œuvre. De cruelles légendes ont cours sur Le Brun. C'est, dit-on, le caractère altier de sa prépondérance dans l'École qui aurait abrégé les jours de Le Sueur. Nous avons tous lu le mot que prêtent à Le Brun les biographes du siècle dernier lorsqu'ils racontent la mort prématurée du peintre des Chartreux. L'exil de Poussin, c'est encore Le Brun qui l'aurait habilement prolongé. Suprême ordonnateur des travaux de la Couronne pendant le ministère de Colbert, c'est avec despotisme qu'il aurait exercé sa dictature de hasard sur les artistes de son temps. Pour un peu, l'épithète dont Guy Patin s'est servi dans le portrait de Colbert, qu'il

[1] *Le Temps*, 1er janvier 1884.

appelle l'homme de marbre, *vir marmoreus*, certains l'appliqueraient volontiers au Premier Peintre de Louis XIV.

Or, nous nous proposons d'écrire la vie de Charles Le Brun.

Quel peut être notre but?

En présence de la défaveur qui s'attache à son œuvre, aurions-nous le projet de faire admirer la *Madeleine repentante* à l'égal d'une page de Poussin? Non. De pareilles gageures sont indignes de l'historien. Nous reconnaissons ce qu'il peut y avoir de fondé dans les sévérités de la critique à l'endroit de plus d'une toile du peintre. Ses personnages, parfois trapus, son dessin voulu, mais privé d'élégance, sa palette souvent sans éclat, autorisent qu'on lui dispute le premier rang.

Poussin domine l'École. La seconde place appartient à Le Sueur.

Mais, telle est la science de Le Brun dans la composition de ses ouvrages, tels furent le nombre et la variété des travaux du maître pendant un demi-siècle, sans que sa veine parût épuisée, telle est l'étroite relation entre le faste dont le Roi-soleil aimait à se parer et les splendeurs du Louvre ou de Versailles inventées par Le Brun, que les historiens d'art ont coutume de le nommer après Le Sueur. Par des voies différentes, tous deux sont grands. Le Sueur émeut, Le Brun surprend. Ce n'est donc pas à lui assurer une place usurpée que nous nous appliquerons dans cet ouvrage, mais à bien dire ce qu'il fut.

Une pareille tâche n'est peut-être pas sans péril. On risque, à garder ainsi la mesure, de ne pas donner à son modèle tout le relief que comporte l'image d'un homme supérieur. Combien d'écrivains ne voyons-nous pas qui, dès le début de leur étude, se placent volontiers devant l'œuvre du maître qu'ils ont le dessein d'honorer et l'exaltent sans scrupule au détriment d'un siècle ou de l'École?

Il nous souvient de certaines pages de Thoré dans lesquelles, après avoir dénié à Poussin, à Le Sueur, à Le Brun, toute personnalité, il continuait en ces termes : « Survient donc Watteau qui représente l'élégance maniérée et spirituelle des femmes françaises au XVIII^e^ siècle, et jusqu'à la fin du siècle l'art français, peinture, sculpture, décoration de toute sorte, suit Watteau. Sans Watteau on ne pourrait pas faire l'histoire de l'art européen[1]. »

L'éloge est excessif. Ce que Thoré se plaît à dire de Watteau s'appliquerait également à Le Brun. Le Brun, dit-on, procède des Carrache, tandis que Watteau, peintre de genre, est le disciple direct de la nature observée chez les petits-maîtres auxquels il donne asile sur ses toiles. Mais pour avoir été le traducteur aristocratique de l'afféterie et de la recherche qui règnent à son heure, Watteau doit-il éclipser Le Brun? Celui-ci

[1] *Revue universelle des arts*, t. VI, p. 176.

n'a-t-il pas dit la pompe imposante du règne précédent? La sincérité du peintre de Louis XIV n'est-elle pas comparable à celle de Watteau? Leur méthode est différente, qui le conteste? Mais la peinture d'histoire a ses exigences dont la peinture de genre est affranchie.

Mis en face des deux maîtres, nous oublions leurs procédés pour ne considérer que leur œuvre dans ses rapports avec les hommes et les temps au milieu desquels cette œuvre a été produite. Et s'il n'est pas trop osé de dire que sans Watteau on ne saurait faire l'histoire de l'art européen, nous estimons qu'un pareil récit serait également impossible si Le Brun ne devait y paraître à son rang.

Que ses ouvrages témoignent par leur nombre d'une facilité contre laquelle l'artiste, sans cesse aux ordres de Louis XIV, ne fut pas libre de se prémunir, du moins ses dessins plaident-ils en faveur du soin qu'il apportait à ses compositions. Que si des juges sévères regrettent de les savoir au Louvre, il convient de leur rappeler que Louvois et Mignard l'ont voulu ainsi après la mort de Le Brun, et il est permis de penser qu'il entra plus de partialité que de critique dans la confiscation violente, au profit de l'État, du moindre croquis délaissé par le peintre. Au surplus, ce sont ces dessins qui nous révèlent l'existence ou le projet de maint travail d'orfèvrerie dont Le Brun a été le véritable inventeur.

Artiste prodigieux, il suffit à tout. Non content de concevoir l'ensemble des décorations magnifiques qui se réclamaient de sa direction, il entrait dans le détail d'une rampe d'escalier, d'une serrure, d'un tapis ou d'une coupe. S'il eût vécu au siècle de Léon X, la liste des maîtres puissants qui se sont illustrés par la pratique savante des trois arts du dessin se fût augmentée d'un nom. Il est architecte et sculpteur autant que peintre. Les monuments éphémères qu'il dresse pour les entrées royales ou les grandes funérailles démontrent sa science en architecture. D'innombrables groupes ou statues, signés de Girardon, Desjardins, Tuby, Coyzevox ou Lespingola, ont été sculptés sur les dessins de Le Brun.

Mais, si nombreux qu'ils soient, ces dessins n'ont pas distrait notre artiste des œuvres de longue haleine. Les *Batailles* et l'*Histoire du Roi* permettent à Le Brun de surpasser dans la peinture d'histoire les maîtres de son temps. Par son splendide décor de la galerie d'Apollon, l'artiste a donné la mesure de son habileté à concevoir des scènes mythologiques. Voudrait-on prétendre que les compositions de cet ordre, imaginées par Le Brun, ont vieilli? Alors comment expliquer que Duban, chargé de terminer la galerie d'Apollon, il y a quarante ans, ait voulu recourir aux cartons du peintre de Louis XIV? Pourquoi, à l'exception du motif central, tous les compartiments du somptueux plafond de cette galerie ont-ils été fidèlement traduits ou restaurés d'après les dessins de Le

Brun? Pourquoi? La réponse est aisée. Nul autre ne l'eût égalé par la richesse et la liberté de l'invention. L'escalier des Ambassadeurs, les salons de la Paix et de la Guerre, la Grande Galerie de Versailles dans laquelle le peintre a raconté l'histoire de Louis XIV, forment un ensemble de travaux auxquels l'œuvre d'aucun peintre français n'est comparable quant aux proportions. Cependant ces magnificences accumulées qui ont assuré le renom du palais de Versailles, bien plus que ne l'a su faire l'architecture de Mansart, ces décorations originales, cent fois renouvelées et rajeunies par quelque détail imprévu, n'ont pas empêché Le Brun de peindre des tableaux d'église ou des portraits de haut style. Sauf le paysage, le maître a traité tous les genres avec un talent supérieur, une érudition de bon aloi, une fécondité surprenante.

Ce n'est pas tout. A la valeur de l'artiste s'ajoute le mérite de l'administrateur et de l'homme d'enseignement. Lors même que Le Brun aurait négligé de tenir le crayon, l'art lui serait encore redevable de la fondation de l'Académie, de l'impulsion donnée aux industries d'art lorsqu'il eut accepté le gouvernement des Gobelins, et de la création de l'Académie de France à Rome.

Les esprits légers ou prévenus ont peine à discerner, à la distance de deux siècles, le vrai caractère de la fondation de l'Académie. Mais quiconque a lu les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture* se souvient des lignes où l'auteur a retracé le despotisme des maîtrises et des jurandes au milieu du XVII^e^ siècle : « En France, écrit-il, les beaux-arts étaient livrés à l'opprobre d'une maîtrise qui les dégradait, asservis à une troupe ignorante et avide de jurés, vils artisans sans élévation et sans mérite; réduits, en un mot, à un point d'humiliation et de découragement qui ne pouvait qu'être très contraire à toute émulation et à tout progrès. » C'est contre de tels abus que Le Brun voulut réagir; c'est le joug déplorable des corporations qu'il entreprit de secouer. La fondation de l'Académie fut la charte d'affranchissement de l'art français.

L'institution que tant de mains impatientes ont tenté de renverser et qui subsiste après des fortunes diverses est, somme toute, une liberté. Que l'on accuse l'Académie d'avoir été depuis son origine la trop sévère gardienne de la tradition, nous répondrons à ses accusateurs qu'il est bon que la leçon des ancêtres soit fidèlement transmise à leurs descendants; que le génie d'un peuple a ses lois, toujours en harmonie avec le tempérament des générations successives, et qu'il convient que ces générations sachent où est le dépôt des préceptes légués par les maîtres; qu'au surplus, les hommes vraiment doués, ceux que leur destinée appelle à être chefs d'école, les novateurs dont l'esprit altier répugne aux leçons d'autrui, ceux-là conservent toujours la faculté de ne rien demander et de ne rien devoir aux défenseurs naturels de la tradition.

Sans doute l'affranchissement de l'École française perd quelque peu de sa portée

première aux yeux de nos contemporains. Les corporations, battues en brèche par Le Brun, ont succombé plus tard. Des commotions politiques dont le contre-coup est encore sensible ont affaibli le principe de l'autorité, quelque forme qu'il eût revêtu. Accoutumés que nous sommes à considérer l'exercice de notre liberté personnelle comme un droit, nous ne parvenons pas sans effort à reconstituer en pensée une société au sein de laquelle l'initiative individuelle se trouverait étouffée sous l'étreinte d'une domination démesurée. Telle était cependant la situation de l'artiste vis-à-vis des maîtrises vers 1646. Il se peut que, si l'Académie n'avait pas existé, l'art jouirait quand même, à l'heure actuelle, des franchises dont la société moderne a constitué son meilleur patrimoine. Mais nous pouvons nous demander quelle aurait été la situation de notre École depuis Le Sueur jusqu'à David? Watteau, dont parlait Thoré, il n'y a qu'un instant, aurait-il impunément produit ses gracieux ouvrages si Le Brun ne lui eût épargné les tracasseries des « vils artisans, sans élévation et sans mérite », qui siégeaient à la jurande? Ceux qui, parmi nous, ont le culte des petits-maîtres du XVIII^e^ siècle — et ils sont nombreux — sont en partie redevables à Le Brun des joies qu'ils goûtent dans l'aimable commerce de Watteau, de Chardin et de Boucher.

Ce que notre peintre avait fait en 1648 pour le grand art, il le fit aux Gobelins en 1663 pour l'art appliqué. C'est bien une école d'art décoratif qu'il créa, lorsque, devenu Premier Peintre du Roi, il reçut le titre de « directeur de la manufacture royale des meubles de la Couronne ». La tentative ne laissait pas d'être audacieuse. Il semble en effet assez naturel que des maîtres de la taille de Le Sueur ou de Poussin dussent tôt ou tard échapper au contrôle de corporations dont les membres étaient des hommes de métier; mais enlever à ces hommes de métier toute surveillance, toute juridiction sur des apprentis serruriers, orfèvres, tapissiers, fondeurs ou peintres, n'était-ce pas téméraire? Cependant, si périlleuse que fût l'entreprise, Le Brun sut en assurer le succès.

Puis, non content d'avoir offert à ses pairs un lieu privilégié au sein de l'Académie royale, aux ouvriers d'art une école professionnelle, Le Brun se préoccupa de la formation des jeunes hommes que leurs aptitudes désignaient à l'attention des maîtres. Il se souvint des enseignements que lui-même avait rapportés de l'Italie, et les historiens s'accordent à lui attribuer une part décisive dans la fondation de l'Académie de France à Rome. Telle est, dans ses lignes essentielles, l'œuvre de Le Brun.

Chez lui, quoi que la légende ait prétendu, l'homme n'est pas moins grand que l'œuvre. Il nous sera aisé d'établir par des faits que l'élève de Vouet, disciple fortuit de Poussin pendant son voyage en Italie, garda toujours un filial respect au peintre des *Sacrements*. Un témoin, trop peu sûr de sa plume pour être soupçonné d'habileté, Claude Nivelon, l'atteste. Il est vrai que le manuscrit de Nivelon, longtemps égaré, n'est entré

dans un dépôt public que depuis une trentaine d'années, et le style du peintre-écrivain est de nature à décourager l'éditeur le plus intrépide. Il est donc explicable que Nivelon n'ait pas fait autorité, puisque ses mémoires sur son maître sont inédits. Rédigés par un élève de Le Brun, nous avons foi en leur exactitude, et, à mainte reprise, il sera question dans ce livre du travail de Nivelon.

Lors même que Nivelon n'eût pas dit ce que fut le directeur de la manufacture pour les hommes qu'il avait appelés à vivre aux Gobelins dans son intimité, nous n'en serions pas moins instruits par les gazettes de la paternelle administration du maître. D'ailleurs, les registres des paroisses de Paris, compulsés à la veille des incendies criminels de 1871 par Auguste Jal, ont révélé le caractère amical des relations de Le Brun avec ses confrères. Il n'aurait pas apposé sa signature sur cinquante actes de mariage ou de baptême, on ne le surprendrait pas aux obsèques de ses collaborateurs les plus modestes, s'il avait été le fonctionnaire hautain que dépeint la légende. Une estampe célèbre le montre entouré d'un peuple d'artistes, empressés à l'honorer non par un hommage solennel, mais par une marque familière de leur estime : la plantation d'un Mai.

Il nous est difficile d'admettre, après de tels faits, que l'homme qui a su se concilier tant de sympathies se soit oublié devant le lit de mort de Le Sueur, dans la mesure où le racontent des écrivains qui ne l'ont pas connu. Le silence des contemporains n'est-il pas une présomption plus forte que les accusations tardives portées contre Le Brun?

On nous opposera peut-être le nom de Mignard. L'antagonisme des deux maîtres n'est-il pas indéniable? Pendant quarante ans, il est vrai, Mignard et Le Brun ne parvinrent pas à se comprendre. Qu'y a-t-il à cela de surprenant? Hésiode, en parlant des hommes de son temps, n'a-t-il pas dit : « Le potier porte envie au potier et le poète au poète? »

Mais quoi! Cherchons les torts. Il nous semble que le bon droit, la courtoisie, le désintéressement et la dignité sont du côté de Le Brun. Nous verrons plus loin que notre peintre, dans le but d'attirer Mignard à l'Académie, se rend près de son rival, l'instruit du caractère de la compagnie, lui fait saisir les avantages que l'art est en droit d'attendre de sa séparation d'avec le métier, et pour vaincre Mignard par un acte de générosité, Le Brun veut se démettre en sa faveur des fonctions qu'il exerce au sein de l'Académie.

Mignard paraît ému du procédé de Le Brun. Il promet de se joindre à ses émules. Puis, cédant tout à coup à un mouvement d'humeur, il dicte son refus en termes injurieux et le fait tenir à Le Brun.

Ces faits se passent en février 1663. Ils sont inscrits dans l'histoire. C'est en vain que Florent Le Comte essaye d'excuser Mignard en disant que s'il n'entra pas à l'Académie du vivant de Le Brun, c'est qu'il n'y « voulut pas être le second, étant reconnu

dans la communauté des maîtres comme le chef et l'ornement de leur corps[1] ». Le prétexte est sans valeur. Il n'a pas tenu à Le Brun que Mignard n'occupât le premier poste dans l'Académie, s'il y fût entré.

Au surplus, on pardonnerait à Mignard d'avoir dédaigné le titre d'académicien. L'indifférence, l'abstention discrète, ne peuvent offenser personne. Mais pourquoi Mignard est-il demeuré l'obstiné champion de la maîtrise, c'est-à-dire des hommes de métier, alors que l'art éprouvait tant de peine à se dégager des liens qui le rivaient au métier? Pourquoi Mignard, esprit souple et délié, artiste de talent et de haut crédit, a-t-il préféré le milieu vulgaire que lui offraient les artisans à la société d'élite où l'appelaient son éducation, ses manières, son tempérament, sa renommée? Que faut-il penser des attaques renouvelées et souvent perfides dirigées contre l'Académie par un homme qui, le moment venu, voudra remplir, à la tête de cette compagnie, toutes les fonctions exercées jadis par Le Brun?

D'ailleurs, à tout prendre, Mignard est un indépendant. Le Brun ne l'opprime jamais et il vient un jour où il opprime Le Brun.

A l'avènement de Louvois, si les titres conquis par Le Brun ne lui sont pas enlevés, Mignard jouit de l'entière faveur du ministre et fait sentir à son rival le poids de sa puissance occulte. Le Brun fléchit.

On connaît la lettre douloureuse adressée par le Premier Peintre au maréchal de Créqui, dans l'espoir que l'expression de ses plaintes parviendrait jusqu'à Louvois. Nous sommes en 1686. Depuis la mort de Colbert, l'artiste se sent l'objet de l'opposition du nouveau ministre. C'est vainement qu'il voudrait dissimuler. La défaveur imprévue qui l'atteint devient une obsession de toutes les heures à laquelle il ne peut se soustraire. Il n'a pas même la force de taire son chagrin. Il en entretient ceux qui l'approchent, puis, dans la crainte que sa parole n'ait pas produit une impression durable, il prend la plume et rappelle à quelque ami ses tristes confidences de la veille. C'est ainsi qu'il écrit au maréchal de Créqui :

« Puisque vous me faites la grâce de vous intéresser dans l'inquiétude où je suis, et que vous voulez bien en parler à M^gr de Louvois, je prends la liberté de vous faire souvenir de ce que j'ai eu l'honneur de vous dire. »

L'artiste va-t-il s'en tenir là? Puisqu'il a vu le maréchal, qu'il lui a parlé, il estimera sans doute superflu de reprendre l'entretien? Ne nous y trompons pas : sa peine est devenue trop cuisante pour qu'il se taise, et, au risque de se répéter, il entre dans le récit de ses appréhensions et de ses tortures.

[1] *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure* (édition de 1700), t. III, 1re partie, p. 169.

IMPRIMERIE NATIONALE.

« J'ai sujet de craindre, dit-il, que quelque personne qui cherche à s'établir à mon préjudice, ne m'ait rendu de mauvais offices auprès de lui (M. de Louvois) et n'ait altéré les bons sentiments qu'il avait pour moi. »

On ne saurait être plus explicite. Cette personne qui cherche à s'établir à son préjudice, et que Le Brun dénonce, c'est Mignard. Notre artiste a désigné son adversaire. Le peindra-t-il sous de fâcheux aspects? Non. Son ressentiment expliquerait peut-être quelques paroles amères, mais Le Brun n'a déjà plus la force de lutter. L'athlète est demi-vaincu. Écoutons-le :

« Ce serait la plus sensible disgrâce qu'il me pourrait arriver, que celle de lui déplaire. » — Il s'agit toujours de Louvois — « Ce malheur m'ôterait entièrement le courage et me rendrait incapable de rien faire à l'avenir. Je suis accoutumé depuis longtemps à des traitements favorables. C'est ce qui anime et qui soutient les hommes de génie. »

Quoi de plus attachant que cet artiste toujours acclamé qui a besoin de la faveur des grands pour prendre confiance en soi-même! Quelle plainte éloquente dans sa simplicité sur son bonheur perdu! Ne pourrions-nous appliquer à Le Brun le mot de Pascal : « Vous êtes tout étonnés, tout ravis quand vous trouvez le style naturel. Vous vous attendiez à un auteur, et vous rencontrez un homme? » C'est en effet un homme, et un homme malheureux qui vient de parler. Louis XIV s'appliquera plus d'une fois à relever le courage du Premier Peintre. Il se rendra, suivi de sa cour, devant les œuvres nouvelles de l'artiste; il prendra plaisir à en dire le mérite. Il aura pour la personne de Le Brun les paroles les plus flatteuses. Mais de telles fortunes seront trop rares pour empêcher le peintre d'assister à l'élévation de son rival dont le crédit, soutenu par Louvois, va grandissant. Aussi Le Brun n'a-t-il désormais que peu de temps à vivre, et le sentiment de sa disgrâce le poursuivra jusqu'à la mort.

Un maître de cet ordre méritait que l'on essayât d'écrire son histoire. Les éléments en sont nombreux, sans doute, mais très dispersés. Il est parlé de lui dans les mémoires du temps, dans les comptes des Bâtiments, dans les archives de l'Académie, dans celles des Gobelins, du Louvre et de Versailles, dans les écrits de ses disciples, dans les collections de manuscrits conservés par d'illustres maisons ou de modestes chercheurs. Ses œuvres sont disséminées dans les galeries de France et d'Europe.

Si nous parvenons à coordonner avec quelque talent les pièces éparses susceptibles de faire apprécier le caractère et le génie de Le Brun, nous pensons que notre labeur n'aura pas été vain. Encore que le peintre des *Batailles* ait perdu de son ancienne renommée, le fondateur des ateliers d'art décoratif dans notre pays peut prétendre à l'estime particulière de ce temps. L'art appliqué, qui n'occupa dans l'esprit du maître

qu'une place secondaire, est peut-être, aux yeux de plusieurs, le meilleur garant de la personnalité puissante de Le Brun. Ainsi, les générations qui se succèdent réforment les jugements portés par leurs devancières et apprécient les hommes et les œuvres selon leurs propres tendances.

L'historien peut assurément tenir compte des préoccupations en cours à son époque, mais il cesserait d'être sincère, il ferait acte de condescendance dans une mesure condamnable si, pour être plus sûr d'atteindre à la popularité, il allait jusqu'à négliger quelque partie notable de son sujet. La mémoire des hommes supérieurs a droit à plus de respect. Dût notre livre surprendre certains de nos contemporains, c'est au peintre, c'est à l'artiste savant, bien plus qu'au directeur des manufactures royales que nous voulons consacrer les pages qui vont suivre. C'est Le Brun, tel que l'ont connu et salué les hommes de son temps, que nous avons l'ambition de faire revivre. Et lorsque nous considérons combien sont peu nombreux aujourd'hui ceux qui parlent avec admiration du maître français, de celui-là même que l'inscription de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet proclame supérieur à « tous les peintres de son siècle », nous nous rappelons involontairement la parole de Montaigne : « Celuy qui premier s'advisa de la ressemblance de l'umbre à la gloire feit mieulx qu'il ne vouloit. »

CHAPITRE PREMIER

1619-1642

SIMON VOUET

La famille Le Brun. — Ce qu'il faut penser de son origine écossaise. — Le berceau des Le Brun doit être cherché dans l'Île-de-France. — Nicolas Le Brun, père du peintre. — Naissance de Charles Le Brun. — Sa précocité. — Il sculpte des *Masques*, des *Aigles*, des *Griffons* et une figurine de *Bacchus* avant l'âge de neuf ans. — Il entre chez François Perrier. — Tendances classiques de ce maître. — Le Brun sous la direction de Vouet. — Dans quelles circonstances Le Brun fut-il présenté à Simon Vouet? — Les décorations de l'hôtel Séguier. — La faveur de Séguier s'étend à Charles Le Brun. — Un premier dessin. — Le garde des sceaux loge Charles Le Brun dans son hôtel. — Allégorie de la *Félicité publique* dessinée par Le Brun à l'âge de douze ans. — Ce qu'était Simon Vouet. — Procédés de Vouet envers Le Brun. — Celui-ci se retire à Fontainebleau. — Copie d'une *Vierge* de Raphaël par Le Brun. — Le portrait de Josse Voltigem. — Portraits de Le Bé, oncle maternel de Le Brun, et de son père, Nicolas Le Brun. — Retour de l'artiste à Paris. — Il offre une toile au cardinal de Richelieu. — Le cardinal commande trois peintures à Le Brun. — Jugement de Poussin sur ces peintures. — Le Brun, peintre du Roi à l'âge de dix-neuf ans. — Le *Martyre de saint Jean l'Évangéliste*. — Charles Le Brun et la maîtrise. — L'artiste peint une *Annonciation* pour l'église des Petits-Pères. — Quatre dessins de thèses. — Les *Quatre Parties du Jour*, planches gravées par Charles Le Brun. — Caractère de ses premiers ouvrages. — Il part pour l'Italie.

Charles Le Brun vint au monde le 24 février 1619[1]. Né à Paris, rue Saint-Martin, il fut baptisé en l'église Saint-Nicolas-des-Champs. Il était le troisième enfant de Nicolas Le Brun, maître sculpteur, et de Julienne Le Bé, sa femme, fille de Pierre Le Bé, maître écrivain, demeurant rue Montmartre[2].

A ne consulter qu'un historien, quel qu'il soit, au nombre de ceux qui ont parlé du maître depuis deux siècles, l'origine des Le Brun paraît clairement démontrée. Mais pour peu que l'on s'avise de chercher les preuves, le problème devient aussitôt de solution difficile, les contradictions les plus étranges semblent accumulées à plaisir sur le

[1] Voir *Pièces justificatives*, document III, *Actes d'état civil*, § 1. — Nous croyons inutile de relever ici les erreurs auxquelles a donné lieu la date de naissance du peintre. Auguste Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (2e édition, 1872, in-8°, p. 751), a rappelé quelques-unes de ces erreurs, mais on en pourrait signaler un plus grand nombre.

[2] Les deux enfants nés avant Charles étaient Nicolas (20 avril 1615) et Marie (17 février 1617). — Cinq enfants naquirent après Charles. Ce furent Étienne (30 avril 1621), Madeleine (26 août 1623), Gabriel (21 octobre 1625), Claude (1er janvier 1628), Philippe (3 mars 1631). Jal, *loco cit.*, et H. Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, 1873, in-8°, p. 221. — Jal a pris le soin de nous apprendre que Claude et Philippe sont deux filles.

compte des ascendants du peintre, les dates sont invraisemblables ou se combattent, les générations se multiplient sans apparence de vérité. Si nous tentions, par exemple, de dresser l'arbre généalogique de Charles Le Brun d'après les écrits de ses contemporains, sans en excepter Nivelon, plusieurs des aïeux de l'artiste, tenus de naître et de mourir entre les dates extrêmes de 1568 et de 1610, après avoir laissé des enfants, se seraient mariés dès leur bas âge.

Guillet de Saint-Georges et Desportes n'ont vu dans les récits du temps qu'un témoignage honorable pour Le Brun, et, sans nul souci de la précision historique, ces deux auteurs parlent à peu près comme Nivelon.

Celui-ci décerne volontiers aux Le Brun plus d'un titre pompeux. Sous sa plume, la légende revêt un caractère séduisant. C'est en Écosse, à la cour de Marie Stuart, qu'il se plaît à rencontrer le trisaïeul du maître. Il le montre remplissant l'office de gentilhomme servant. Mais de très graves raisons nous inclinent à croire que Nivelon s'est trompé [1].

L'Île-de-France dut être le berceau des Le Brun.

Un érudit, M. V.-J. Vaillant, de Boulogne-sur-Mer, possède une pièce inédite, rédigée par Philippe II Caffiéri, dont il est le descendant. Les Caffiéri furent alliés aux Le Brun par suite du mariage en 1665 de Philippe Ier Caffiéri avec Françoise Renault de Beauvallon, fille de messire Mathurin de Beauvallon et de Claude Le Bé, cousine du Premier Peintre. Le document conservé par M. Vaillant est daté de 1708. C'est une généalogie dans laquelle nous n'aurions pas de peine à relever des inexactitudes, mais il est telles indications qui ne s'inventent pas [2]. De ce nombre est l'énoncé que voici :

« Me François Le Brun, fils d'Ambroise Le Brun et de Mathilde de la Houssaye, né à Villeneuve-Saint-Georges, diocèse de Paris, le 13 octobre 1550, sculpteur ordinaire du Roy, mort à Paris le 4 juin 1625, porte pour armes à deux jumelles d'azur, au baston de gueules, en bande;

« Et a épousé :

« Marie Le Bé, fille de Charles Le Bé et de Charlotte Romanelleville, née à Paris le 15 août 1542, où elle a épousé dans l'église Saint-Cosme. »

François Le Brun de Villeneuve-Saint-Georges, qui portera le titre de sculpteur du

[1] Ce n'est pas, on le comprend, sans mûr examen que nous osons mettre en doute l'assertion d'un contemporain de Le Brun. La critique des faits et des dates, plusieurs documents nouveaux, nous permettent d'avoir une opinion différente de celle de Nivelon. Ces pièces sont plus loin. Notre récit eût perdu de sa rapidité si nous étions entré dès le début de cet ouvrage dans une discussion aride et nécessairement développée. Le lecteur curieux d'approfondir la question peut se reporter aux *Pièces justificatives*, document II, *Ascendants de Le Brun*.

[2] Le titre de cette pièce curieuse, dont M. Vaillant a bien voulu nous communiquer ce qui concerne les Le Brun, est : *Généalogie de la famille de Philippes Caffiéry et Nicolle Bouquigny, son épouse, faite par luy en 1708.*

Roi, doit être le père de Nicolas Le Brun, en son vivant maître sculpteur, peintre et bourgeois de Paris. Le mariage de François Le Brun avec Marie Le Bé, l'union de Nicolas Le Brun avec Julienne Le Bé, fortifient notre conviction. Nous devons être en présence d'une même famille.

Comment concilier l'origine de François Le Brun dans l'Île-de-France avec le séjour qu'il aurait fait plus tard au village de Crouy en Picardie d'après Guillet de Saint-Georges et Nivelon? Le fait n'a rien d'étrange. François a pu vivre pendant quelques années dans le Beauvoisis et rien ne s'oppose à ce que son fils Nicolas, père du peintre, soit né à Crouy[1]. A quelque temps de là, François Le Brun a pu rentrer à Paris, où il s'était marié, et il serait mort dans cette ville. Cafliéri n'indique pas l'époque du mariage de François Le Brun. Il assigne à Marie Le Bé une date de naissance qui la fait plus âgée que son mari. Mais l'union des deux époux ne demeure pas moins possible, et Cafliéri doit avoir dit vrai.

Si nous admettons que Nicolas Le Brun soit fils de sculpteur, ainsi que nous avons toutes raisons de le croire, il n'eut pas grand mérite à embrasser la profession de son père. Ce jeune homme, dont Nivelon se plaît à dire qu'il se rendit à Paris « animé par le désir d'apprendre quelque chose hors du commun[2] », avait reçu sans doute, dès l'enfance, une éducation d'artiste. Nous ignorons à quel degré d'habileté s'est élevé Nicolas Le Brun. Nous savons seulement que le sculpteur Gilles Guérin fut son élève[3], mais les ouvrages de Nicolas Le Brun n'ont pas survécu. Nivelon le tient pour capable; de

[1] Ces deux auteurs s'accordent en effet pour fixer dans le Beauvoisis le lieu de naissance de Nicolas Le Brun. Mais, tandis que Nivelon s'était borné à parler du « village de Picardie nommé Crouy, à quatorze lieues de Paris », Guillet, plus explicite, écrit : « Crouy, dans le Beauvoisis, à deux lieues de Beaumont. » Ce détail imprévu a mis le désaccord entre les biographes de Le Brun. Les uns ont pensé qu'il s'agissait du village de Beaumont-les-Nonnains, en plein Beauvoisis, et ont voulu que le grand-père du peintre eût vécu non pas à Crouy, mais à Jouy-sous-Thelle, bourgade assez proche de Beaumont. Les autres, marquant plus de respect pour le texte de Nivelon et de Guillet, ont été d'avis que la résidence des Le Brun devait être cherchée à Crouy-en-Thelle, petite commune située vers le sud du Beauvoisis, dans la direction de Beaumont-sur-Oise. Cette opinion, selon nous, doit prévaloir. Au reste, les auteurs qui ont opté pour Jouy, au lieu de Crouy, ont dû substituer Chaumont à Beaumont. C'est ainsi que l'historien Simon, dans son *Supplément à l'histoire du Beauvoisis* (Paris, Guill. Cavelier, 1704, in-12), écrit : « Charles Le Brun, originaire de Joui, à trois lieues de Beauvais, du côté de Chaumont, a été le prince des peintres de son temps. » (Voir *Revue universelle des arts*, t. XIV, p. 378.) Il s'agirait ici de Chaumont-en-Vexin, chef-lieu de canton de l'arrondissement de Beauvais. Sans contester la valeur du témoignage de Simon, historien local, nous nous rallions cependant à l'opinion de Nivelon.

[2] *Vie de M. Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, par Claude Nivelon. (Bibliothèque nationale, département des manuscrits, fonds français n° 12987, fol. 7.) On trouvera plus loin l'histoire circonstanciée de ce travail inédit, dont nous avons pu fixer la date et dénombrer les copies. (Voir *Pièces justificatives*, document I. *Le Manuscrit de Nivelon.*)

[3] *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par Dussieux, Soulié, de Chennevières, Paul Mantz et de Montaiglon; Paris, 1854, 2 vol. in-8°, t. I, p. 259.

Piles le qualifie de sculpteur médiocre[1]; Desportes lui concède beaucoup de raison[2]. Les faits vont justifier la parole de Desportes.

Des trois écrivains que nous rappelons, aucun n'a dit que Nicolas Le Brun ait été sculpteur et peintre. On est en droit de le supposer, ce double titre lui étant donné, le jour de son décès, sur le registre de Saint-Séverin[3]. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette hypothèse, on s'accorde à penser que Nicolas seconda de bonne heure les rares dispositions de son fils pour le dessin.

Charles Le Brun pouvait avoir quatre ans lorsque son père quitta la rue Saint-Martin pour aller demeurer rue Galande, près de la place Maubert[4]. C'est là que grandit l'enfant qui devait être un jour le peintre des *Batailles*. Ses aptitudes précoces tiennent du prodige. Qu'y a-t-il d'exact dans les récits du temps? Tel des biographes du maître raconte que, dès l'âge de trois ans, le jeune Charles dérobait des charbons éteints dont il se servait pour dessiner dans l'âtre et sur la cheminée, sans autre lumière que celle du foyer[5]. L'autre le montre traçant sur les carreaux de la maison paternelle des têtes colossales qui parfois mesuraient plus de trois pieds, et laisse entendre que les petits bras de l'enfant avaient peine à couvrir d'aussi vastes surfaces[6].

Il avait environ neuf ans qu'il savait déjà traiter la glaise et tailler le bois. Des *Masques*, des *Aigles*, des *Griffons*, modelés par lui à cette époque, excitèrent l'étonnement. Ces menus travaux existaient encore à la fin du XVII^e^ siècle. On devinait, disent les contemporains, à l'examen de ces premiers essais le talent que Le Brun n'aurait pas manqué de déployer dans l'art du statuaire, si son penchant ne l'avait entraîné de préférence vers la peinture. Une figurine de *Bacchus*, sculptée sur bois par le jeune artiste, parut assez remarquable pour qu'on en conservât des moulages. Le maître qui plus tard tracera le

[1] *Abrégé de la Vie des peintres*, 1715, in-12, p. 505.

[2] *Vies des Premiers Peintres du Roi*, 1752, 2 vol. in-12, t. I, p. 5.

[3] Voir *Pièces justificatives*, document III, *Actes d'état civil*, § 1. — Nous n'ignorons pas que la qualification de «peintre et sculpteur» appliquée aux artistes devenus «maîtres» ne doit pas être prise à la lettre. La corporation à laquelle ils appartenaient renfermant dans son sein les peintres, les sculpteurs, les doreurs, etc., on avait coutume d'inscrire sur les registres paroissiaux avec le double titre de «peintre et sculpteur» chaque membre de la corporation qui venait à décéder. C'est ainsi que Le Sueur se trouve désigné sur son acte de décès alors qu'on a tout lieu de supposer qu'il n'a pas fait de sculpture. Mais le libellé de l'acte de décès de Nicolas Le Brun nous donne sa qualification de sculpteur en première ligne, et Nicolas est ensuite désigné comme peintre et bourgeois de Paris. On a, cette fois, inconsciemment peut-être, dérogé à la forme la plus usitée. Un doute est donc permis. Il se peut que Nicolas Le Brun ait tenu le pinceau.

[4] Ce changement de domicile eut lieu entre 1621 et 1623. Le quatrième enfant de Nicolas Le Brun, Étienne, né le 30 avril 1621, est enregistré à Saint-Nicolas-des-Champs; le cinquième, Madeleine, née le 26 août 1623, et ceux qui naquirent après elle, c'est-à-dire Gabriel, Claude et Philippe, virent le jour rue Galande, et furent enregistrés à Saint-Séverin. (Jal, *Dictionnaire critique*, p. 751.)

[5] Pierre Bayle, *Dictionnaire historique*, 5^e^ édition; Amsterdam, 1724, in-fol.

[6] Nivelon, fol. 8.

dessin d'un si grand nombre de groupes et de statues s'était de longue date, on le voit, rendu familières les lois de la sculpture.

A quelques années de là, Charles Le Brun obtint de suivre les leçons de Perrier dit le Bourguignon. L'artiste écolier devait avoir environ treize ans. A la vérité, Guillet de Saint-Georges le suppose plus jeune. Il veut que Charles Le Brun passe un certain temps sous la conduite de Perrier et qu'ensuite il entre chez Vouet. Or, ce serait à l'époque où il travaille chez Vouet que Le Brun, âgé de treize ans, aurait peint le portrait de son père. Si Guillet ne se trompe pas, Charles Le Brun a donc reçu les leçons de Perrier antérieurement à 1632. C'est également Guillet qui nous apprend que François Perrier fit à Rome un séjour prolongé; qu'il revint en France en 1630, « où l'appelaient, dit-il, des seigneurs considérables et particulièrement les bienfaiteurs de la chartreuse de la ville de Lyon, qui lui demandaient instamment de ses ouvrages. Il fit d'abord huit tableaux pour cette chartreuse[1]. » Et, sur ces huit tableaux, il en est deux qui furent exécutés en 1631. En outre, d'autres compositions, au nombre de dix, furent commandées à Perrier pour le « petit cloître » des Chartreux et durent nécessairement retarder son retour à Paris, ces peintures ayant été faites sur place[2]. Le retour de Perrier ne put s'effectuer qu'en 1632, et Charles Le Brun avait alors treize ans. Ce n'est donc pas sans réserve qu'il convient d'admettre tout ce que racontent les historiens du temps sur l'étonnante précocité de notre peintre. Pour grande qu'elle ait été, on l'a certainement exagérée.

Après avoir rappelé que l'artiste « prit ses commencements de peinture » sous François Perrier, Guillet ajoute : « Le maître et le disciple se sont toujours réciproquement estimés. » Nous le croyons volontiers. Les leçons de ce maître ne furent pas inutiles à Le Brun. Perrier avait rapporté de Rome de nombreux dessins d'après les statues et bas-reliefs antiques[3]. Exemple utile qui ne sera pas perdu pour son élève. Vienne l'heure où

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 128.

[2] Peut-être la décoration du petit cloître peinte « à fresque », d'après Guillet, a-t-elle motivé un second voyage de Perrier à Lyon. Si cette hypothèse est fondée, Perrier aurait pu rentrer à Paris vers 1632.

[3] A une date récente, un album de dessins de Perrier est entré au Louvre. Voici ce que nous lisons sous la signature de M. Henry de Chennevières : « Le 30 juin 1880, un amateur danois, M. le colonel Krag, de Copenhague, nous offrait un recueil de dessins de François Perrier. » — « Si je laisse, écrivait le donateur, cette collection au Louvre, au lieu de la donner à notre musée de Copenhague, c'est que je désire témoigner ma sympathie aux Français à qui nous devons les jouissances uniques du magnifique musée du Louvre. » — « Un motif aussi flatteur, poursuit M. de Chennevières, nous faisait entrer en possession d'un album plein d'études à la plume où Perrier le Bourguignon avait réuni tous les croquetons de son voyage en Italie, copies de bas-reliefs et de débris antiques, fragments et « cartiers » des œuvres des maîtres. » (*Gazette des beaux-arts*, 2e période, 1883, t. XXVIII, p. 348.) Guidé par cette précieuse indication, nous avons voulu voir le recueil de Perrier. Ce qu'en a dit M. Henry de Chennevières est juste. L'ensemble est loin d'être parfait. On regrette que le maître de Le Brun se soit permis plus d'une licence à l'endroit des anciens. Il les interprète et les commente plutôt qu'il ne les

IMPRIMERIE NATIONALE.

lui-même pourra se rendre en Italie, nous le verrons préoccupé de s'assurer une ample moisson de croquis d'après les monuments de l'antiquité. Perrier a des aspirations classiques. Il orientera sûrement l'esprit de Le Brun vers la beauté sereine de l'*Antinoüs* et du *Gladiateur* qu'il s'apprête à graver dans un recueil devenu célèbre malgré les lacunes qui déparent son travail. N'a-t-il pas la secrète pensée de retourner à Rome afin d'y reproduire à loisir les restes superbes qui l'ont séduit? Les curieux connaissent les eaux-fortes de Perrier d'après les arcs de Titus et de Constantin[1]. Il est toutefois bien naturel que Le Brun ait passé de l'atelier de Perrier dans celui de Vouet. Ne sait-on pas que Perrier lui-même, tout habile qu'il fût, s'inclinait à cette époque devant la grande renommée de Simon Vouet? C'est en effet à son retour de Lyon que François Perrier accepta de travailler au château de Chilly. Cette résidence, située près de Longjumeau, appartenait à messire Antoine de Ruzé, marquis d'Effiat, maréchal de France et surintendant des finances. Mais ce n'est pas le surintendant qui avait appelé Perrier. C'était Vouet. Chargé de la décoration de Chilly, celui-ci céda les peintures de la chapelle à François Perrier, non sans lui avoir donné les dessins des compositions qu'il aurait à faire. Et Guillet, qui relate ce détail, ajoute que « l'ouvrage de M. Perrier, d'après les dessins de M. Vouet à la chapelle de Chilly, est peut-être le mieux peint de tous ceux qui se voient dans ce château[2] ». L'habileté de l'artiste bourguignon lui attira la jalousie de Simon Vouet et Perrier ne tarda pas à reprendre le chemin de l'Italie[3].

On veut que Le Brun ait été présenté à Simon Vouet lorsque celui-ci travaillait à décorer l'hôtel de Pierre Séguier. Si le fait est exact, il en faut chercher la date au plus tôt en 1634. Ce fut en effet vers la fin de 1633 que Pierre Séguier, futur chancelier, fit l'acquisition de l'hôtel de Royer de Saint-Lary, duc de Bellegarde, grand écuyer de France. Séguier était alors garde des sceaux. L'hôtel du duc de Bellegarde ouvrait sur les rues du Bouloi et de Grenelle-Saint-Honoré. Du Cerceau en avait été le dernier architecte : c'est lui qui l'avait reconstruit en 1612 pour Bellegarde. Séguier, nous

traduit. Mais c'est aux anciens qu'il revient le plus volontiers. S'il ne sait rendre leur beauté grave, il la subit.

[1] Il est à peine utile de rappeler à notre lecteur le titre des deux recueils de Perrier. Le premier s'intitule : *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant, delineata atque in aere incisa*, 100 pl., Rome, 1638, in-fol. Le titre du second est : *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhunc extant, delineata, incisa et ad antiquam formam lapideis exemplaribus passim collapsis restituta*, 54 pl., Rome, 1645, gr. in-fol. On remarquera que ces deux ouvrages ont été publiés à Rome en 1638 et en 1645. La dernière de ces dates a son importance : elle est la preuve de la présence de Perrier en Italie, au moment où son ancien élève, Charles Le Brun, s'y trouvera lui-même.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 130.

[3] Il est permis de supposer que la décoration du château de Chilly dut occuper Vouet et Perrier en 1632. Le marquis d'Effiat est mort à Luzellstein (Lorraine), le 27 juillet de la même année, peu après avoir été investi du commandement de l'armée d'Alsace. Or, c'est du vivant de celui-ci que Vouet entreprit la décoration de Chilly.

apprend son historien, y fit faire des agrandissements considérables et voulut que Simon Vouet l'ornât de peintures magnifiques[1].

Nous ne pouvons dire avec certitude dans quelles circonstances Charles Le Brun fut placé sous la conduite de Vouet. Les versions diffèrent, mais toutes sont curieuses et veulent être conservées. Laissons parler de Piles. N'est-ce pas lui qui s'est permis d'écrire que Nicolas Le Brun n'avait été qu'un sculpteur médiocre? C'est précisément de Nicolas qu'il va nous entretenir.

« Ce sculpteur fut employé à quelque ouvrage dans le jardin de l'hôtel Séguier. Il avoit accoutumé d'y mener son fils et de lui faire copier quelques desseins auprès de lui. M. le chancelier, s'y étant un jour allé promener, vit ce jeune homme qui dessinoit avec tant de facilité et d'application pour son âge qu'il ne douta point que ce ne fût l'effet d'un génie au-dessus du commun. La physionomie de cet enfant lui plut. Touché de ses bonnes dispositions, il l'obligea de lui porter de tems en tems de ses desseins, et voulut bien dans la suite prendre soin de son avancement, et l'aider de quelque secours d'argent pour lui donner du courage. Ce jeune homme, animé par des récompenses, fit des progrès surprenans, en sorte que M. le chancelier le recommanda à Vouet qui peignoit alors la bibliothèque de l'hôtel Séguier et qui étoit regardé de tous nos peintres comme le Raphaël de la France[2]. »

Desportes tient à peu près le même langage que de Piles. Il suppose toutefois que Nicolas Le Brun, chargé de différents travaux de sculpture dans l'hôtel Séguier, se faisait aider par son fils. Celui-ci n'aurait pas tardé à éveiller l'attention du garde des sceaux qui l'aurait placé « âgé d'onze ans » sous la discipline de Vouet. Desportes est évidemment dans l'erreur quant à l'âge de Le Brun.

Notre auteur ajoute : « On dit que peu de temps après, le jeune élève fit un dessein étonnant de sa composition dans lequel il représenta Louis XIII à la tête de son armée, que le chancelier qui le vit en fut si content qu'il en récompensa l'auteur, le logea dans son hôtel et se chargea dès lors du soin de sa fortune[3]. »

Rien ne s'oppose à ce qu'il y ait un fond de vérité dans ces récits, mais leurs auteurs oublient de nommer le personnage qui présenta le jeune Le Brun au chancelier. Ce personnage est M. de Beauvallon, titulaire pendant un certain temps de la charge d'avocat au Conseil. Beauvallon ne jouira plus de son titre en 1644 et Le Brun, devenu son appui, écrira de Rome à Séguier, suppliant celui-ci de réintégrer dans ses fonctions l'ex-avocat : « Vostre Grandeur, dira-t-il, pardonnera s'il luy plaist la hardiesse que je prends

[1] René Kerviler, *Le chancelier Pierre Séguier;* Paris, 1875, in-12, p. 60-61. — [2] *Abrégé de la Vie des peintres*, p. 505-506. — [3] *Vies des Premiers Peintres du Roi*, t. I, p. 6-7.

envers elle, considérant que c'est pour une personne qui est comme la cause et le premier motif des grâces que je reçois de vous, puisque ce fut led. sieur de Beauvallon qui me fit cet honneur de me présenter à Vostre Grandeur[1]. »

Le rôle attribué par de Piles et Desportes à Pierre Séguier n'a rien que de vraisemblable. Séguier n'était que président à mortier[2], qu'il se montrait déjà le protecteur éclairé des hommes d'intelligence. « Cet amour qu'il avoit pour les belles-lettres, dira son panégyriste, épuisoit ses revenus, et c'est ainsi que, loin d'être attaché à ses intérêts, il donnoit tout avec profusion[3]. » On connaît cette belle parole de Séguier : « Si l'on veut me séduire, on n'a qu'à me donner des livres ! » On se rappelle l'hospitalité que reçurent chez lui les Quarante après la mort de Richelieu : c'est dans son hôtel que l'Académie française tint ses séances. Dès 1635, le garde des sceaux procurait des « ressources d'étude et d'existence » à des savants sans fortune qu'il logeait sous son toit[4]. Il n'est donc pas impossible que Charles Le Brun, si jeune qu'il fût, ait été l'hôte de Séguier, ainsi que l'écrit Desportes. Au surplus, Desportes s'est autorisé du témoignage de Guillet. Celui-ci dit expressément que « le jeune dessinateur fut logé dans l'hôtel Séguier[5] ». Mais Guillet laisse à Nicolas Le Brun l'honneur d'avoir précédemment conduit son fils chez Simon Vouet. Ce ne serait qu'après s'être formé aux leçons de Vouet que Charles Le Brun aurait mérité les bonnes grâces du ministre. Un autre biographe nous apprend que le dessin qui valut à Le Brun la protection du garde des sceaux avait d'abord été présenté à celui-ci comme une œuvre personnelle de Simon Vouet. Séguier n'avait pas laissé de l'admirer. Mais lorsqu'on lui eut avoué le subterfuge, il conçut une telle estime pour notre artiste qu'il « voulut avoir auprès de lui celui qu'il prévoyait devoir être un jour l'ornement de son siècle et du royaume[6] ». Aussitôt après, Le Brun peignait sur des feuilles de vélin les sujets de l'*Apocalypse* que le garde des sceaux plaça dans l'un de ses livres de prières.

Qu'est devenu le dessin qui décida de la fortune du maître? C'était une composition à la plume. Nous savons que Louis XIII y était vu à cheval, donnant ses ordres à divers escadrons et bataillons « dont les figures étoient fort correctes[7] ». Le mot est de Guillet. Il doit être exact.

En effet, à défaut du *Louis XIII*, conservé peut-être par quelque amateur, nous avons pu voir dans les portefeuilles du Louvre un dessin de Le Brun, exécuté par l'artiste,

[1] Voir plus loin, *Écrits du maître*. Lettre III, datée du 17 octobre 1644.

[2] 1624 à 1633.

[3] L'abbé Tallemant, cité par M. Kerviler. (Voir *Le chancelier Séguier*, p. 38.)

[4] *Le chancelier Séguier*, p. 61.

[5] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 4.

[6] Nivelon, fol. 8. — Il convient peut-être de remarquer que Nivelon est le seul qui ait adopté cette version.

[7] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 4.

alors qu'il était enfant. Il porte pour épigraphe en caractères de l'époque : « *de M. Le Brun, à l'aage de 12 ans pour almanac.* » Le sujet traité est une allégorie de la *Félicité publique*. La Fortune, conduite par le Temps, s'avance dans les airs, souriante et prodigue, vers des gentilshommes, de nobles dames, des archers, des gens de métier, des artistes. L'intention du dessinateur a été de symboliser la société française en 1630 telle qu'il avait déjà pu l'observer dans ses ordres différents, dans ses classes distinctes. Une corne d'abondance renversée est l'attribut de la Fortune. L'un des personnages s'est aussitôt précipité sur les fruits que la déesse propice laisse rouler à ses pieds. Une mère, assise et entourée de ses enfants, emblème de sécurité, contemple d'un œil tranquille le cortège aérien qui la domine. Un peintre est à son chevalet; un remouleur à sa meule. Tel artisan transporte une échelle, tandis que des hommes d'armes, sur leurs montures, chevauchent à pas mesurés.

Ainsi se trouvent rapprochés et fondus en des groupes familiers des personnages de toute condition. Une harmonie générale est en quelque sorte l'atmosphère dans laquelle ils se meuvent. On peut imaginer une allégorie de la *Félicité publique* autrement que le jeune Le Brun ne l'a conçue; mais à quelque plan que l'on s'attache, on aura peine à y mettre plus de logique. La netteté de la pensée, le naturel de la pose et du geste, recommandent cette première œuvre de l'artiste. Nul doute qu'avec l'âge ses compositions ne revêtent une forme plus ample, mais tout jeune qu'il soit encore, Le Brun possède une habileté surprenante. Il se place au rang des dessinateurs célèbres de son temps. Leur style est le sien. Simon Vouet, le chef momentané de l'École, a frappé l'imagination de l'enfant. C'est de Vouet que dérive le curieux vélin dont nous venons de parler. Le Brun n'en est plus à regarder les peintures du maître : il les a vues et bien vues. En possession des secrets de Simon Vouet, de ceux du moins que laissent lire ses meilleures pages antérieures à 1635, Le Brun sent le besoin de vivre dans l'intimité du peintre. Peut-être à son école apprendra-t-il encore? Il l'espère. Son attente ne sera pas trompée.

Et qu'était-il donc, Simon Vouet? C'était un homme de race, une pensée française, une main fertile.

A peine âgé de vingt ans, déjà connu par plusieurs toiles, il accompagnait un ambassadeur à Constantinople. Là, sa réputation grandissait. Un an plus tard, il était à Venise où, pendant de longs mois, il se pénétrait des œuvres de Véronèse. L'aristocratie vénitienne l'accueillait, mais sans le retenir. Vouet avait hâte d'aller à Rome. C'est à Rome, où il vécut quatorze ans, que le peintre goûta l'enivrement du succès et des relations les plus brillantes. Il se vit recherché par les cardinaux et la noblesse. Ses ouvrages furent préférés à ceux du Guide et de Sacchi. Monastères et palais s'ouvrirent devant lui; un pape l'admit dans son intimité et lui demanda son portrait, tandis que l'Académie de

Saint-Luc le créait prince. De retour en France en 1627, il recevait de Louis XIII, qui l'avait rappelé, un logement au Louvre et le titre de Premier Peintre du Roi. La vogue dont Simon Vouet avait joui au delà des Alpes s'accrut encore s'il était possible lorsqu'il fut rentré dans sa patrie. Les Richelieu, les Bullion, les d'Effiat, les Séguier, lui demandèrent de décorer leurs hôtels. Ce n'était pas assez : le Roi lui-même voulut prendre des leçons de pastel de la main de son Premier Peintre, et la cour, pour complaire au Roi, fréquenta l'atelier de Simon Vouet ou celui de sa femme Virginia. Car, nous ne l'avons pas dit, l'artiste s'était marié peu avant son départ d'Italie, et « sa femme, Virginia da Vezzo de Velletri, écrit Mariette, dessinoit agréablement, peignoit en miniature et pouvoit travailler d'après ses propres desseins ».

Ne semble-t-il pas, en vérité, qu'une main prévoyante a ordonné toutes choses dans l'existence de Vouet? « Sa femme avait fait entrer avec elle le bonheur et la joye dans sa maison, poursuit Mariette, et elle s'était tellement fait aimer et estimer à Paris que le Roi, par une grâce singulière et sans exemple, lui assura le logement que son mari avait aux galeries du Louvre, en cas qu'il mourût avant elle. » Ce trait en dit plus que de longs éloges. Mais nous pensons que si le talent de Virginia concourut à la réputation de Vouet, celui-ci n'en est pas moins redevable à lui seul du meilleur de sa renommée et de son crédit. Qu'on observe les fins crayons de Belly et de Pierre Mignard d'après leur maître, publiés par M. de Chennevières. Bien que différents, ces deux portraits sont d'une rare distinction. L'œil plein de caresse, le front lumineux et sans rides, les ailes du nez légèrement ouvertes, les lèvres contenues, nuancées d'ironie, révèlent une nature supérieure et déliée. Vouet est un homme de race.

Véronèse a séduit Simon Vouet. Et qui donc, s'il est peintre, ne subirait le charme de cet enchanteur? Véronèse est un prodigue de lumière. Il raconte l'opulence et les plaisirs des grands. Les coquetteries de son pinceau n'ont rien de familier : ses personnages sont toujours de haute origine. A défaut des demi-dieux, Véronèse ne fréquente que des patriciens. Vouet fut assurément inhabile à s'approprier les tons brillants de Véronèse. Il n'entre pas dans notre tempérament national d'emprunter jamais ouvertement la palette des Vénitiens. Mais, en revanche, la grâce, tempérée par une certaine retenue, la magnificence et l'ampleur du tableau qui distinguent les compositions de Véronèse ont frappé Simon Vouet. Vainement aura-t-il sous les yeux, pendant le séjour prolongé qu'il va faire à Rome, les ouvrages du Guide, il lui empruntera peu de chose en comparaison du mouvement et des attitudes audacieuses qu'il a dérobés à Véronèse.

Mais nous sommes imprudent de parler de la sorte. Si Vouet est l'imitateur de Véronèse et du Guide, que devient sa personnalité? Où se reprendre dans son œuvre pour juger de sa propre valeur? On connaît les licences du célèbre Vénitien. Il s'oublie

aux anachronismes les plus osés. Véronèse a toutes les hardiesses. Ses compositions, faites pour le regard et non pour l'esprit, sont un perpétuel défi à l'analyse et au raisonnement. On dirait d'un virtuose tellement sûr de son jeu qu'il se plaît à surprendre l'approbation, sans nul souci des lois respectées par ses pairs. Maint autre échouerait dans cette voie périlleuse. Vouet l'a compris.

On ne le verra pas céder à la fougue d'une imagination sans règle. Vouet compose sagement. Il se plie, en ce point, aux exigences du génie français, fait de mesure et de clarté. Mais la sagesse de Vouet ne va pas sans grandeur. Il a le sens du décor. Il aime les vastes surfaces, et son inspiration se soutient jusqu'au terme de sa tâche. Vouet peut orner un palais, quelque somptueux que l'ait rêvé l'architecte. A cette entente du décor qui caractérise notre peintre s'ajoute chez lui le sentiment tragique. Il a le verbe haut, souvent abrupt. L'antithèse exagérée, les tons tranchés plutôt que rompus, sont ses moyens favoris. Il recherche les épisodes dramatiques. Certaines de ses compositions font songer à Rotrou, tandis que Le Sueur aura la tendresse de Racine. Évidemment Vouet est un précurseur, et rien de plus. On peut lui reprocher de graves lacunes : l'émotion lui manque, son style pour être large est parfois tendu. Ses ombres sont violentes, et, à de certains endroits, elles paraissent vides; les chairs, sous son pinceau, ont des reflets plombés, presque gris. Mais n'oublions pas que les toiles de Simon Vouet comptent déjà deux siècles. Sa couleur a poussé. Le bleu de ses draperies est demeuré intense, lorsque les tons juxtaposés se sont assourdis. Le temps, n'en doutons pas, est pour quelque chose dans le désordre où nous apparaît le coloris de Vouet. Le peintre avait plus d'expérience que nous n'en jugeons aujourd'hui. D'ailleurs, l'École française n'est pas au premier chef une école de coloristes. La composition, le dessin, l'expression, plaisent en France autant, sinon plus, qu'une riche palette. Vouet est donc vraiment français, car les qualités que nous réclamons du peintre, il les possède à un degré très éminent. De là sa vogue et son action. Ses élèves seront ses continuateurs. Poncet à Orléans, Blanchet à Lyon, Fredeau à Toulouse, Frère Luc à Amiens, feront honneur au maître qui les a formés et dont ils gardent le style. A Paris, Michel Corneille, Dumonstier, Pierre Mignard, Le Sueur et Le Brun, pour ne rappeler que les plus illustres, demeureront, par quelque point, tributaires de Vouet. M. de Chennevières va plus loin : « Simon Vouet, dit-il, a eu sur l'art de son temps et de sa nation une influence inexprimable . . ., à ce point qu'il ne m'est pas prouvé que le grand Poussin lui-même ne l'ait subie dans les effets de lumière de quelques-unes de ses premières *Bacchanales*[1]. » Certes, si l'on retrouve la trace de Vouet dans l'œuvre des trois plus grands maîtres de

[1] *Portraits inédits d'artistes français;* Paris, Dumoulin, s. d., in-fol., p. 4.

notre École nationale, Poussin, Le Sueur et Le Brun, c'est donc que Vouet a été plus qu'un homme de race : c'est un esprit français.

Nous avons dit que ce maître fut un peintre fertile. En principe, l'abondance n'est pas la marque du génie, mais elle suppose le tempérament. Un artiste doué de fécondité atteste ainsi sa promptitude, sa facilité à concevoir un sujet. Or, toute conception pittoresque se traduisant d'une manière figurée parle aux sens. Comment ne pas être ébloui par ces hommes prestigieux qui, à chaque heure, et sous une forme sans cesse renouvelée, savent parler aux sens d'une nation? Simon Vouet eut cette fortune d'être pendant de longues années un peintre infatigable. Il dirigeait la décoration des maisons royales, dessinait les cartons des tapisseries de la Couronne sans laisser « d'employer, nous dit Félibien, un temps considérable à faire des portraits, parce que le Roi, prenant plaisir à le voir travailler, lui faisoit faire ceux de plusieurs seigneurs de la cour et des officiers de sa maison, lesquels il représentoit au pastel[1] ». Cela ne l'empêchait pas de peindre le château de Chilly où nous l'avons vu assisté de François Perrier. Le président de Fourcy, surintendant des bâtiments, l'appelait dans sa résidence de Chessy; de Bullion, surintendant des finances, l'occupait dans son hôtel à Paris et à son château de Videville. Les églises Saint-Eustache, Saint-Médéric, Saint-Nicolas-des-Champs, les Carmélites et les Jésuites obtenaient de ses peintures. Il multipliait ses *Vierges*, envoyait plusieurs toiles au roi d'Angleterre, Charles Ier, qui eût souhaité de l'attirer à sa cour. Mais Richelieu, Pierre Séguier et cent autres avaient besoin de son pinceau. Le cardinal-ministre ne se bornait pas à demander au peintre d'orner son château de Richelieu, il lui confiait encore la surveillance de tous les travaux d'art exécutés dans ce château[2]. Deux galeries et la chapelle de l'hôtel Séguier furent décorées par Vouet. Sa facilité suffisait à tout. Quel que fût le nombre de ses illustres clients, Vouet avait assez de prestesse pour s'acquitter de leurs commandes avec éclat. N'était-il pas secondé par ses nombreux élèves, et, témoin de leur docilité à se pénétrer de ses effets et de son style, Vouet s'en remettait sans crainte à leur pinceau de la traduction de ses cartons[3].

Tel fut ce maître dont il convenait de parler avec quelques détails au moment où Charles Le Brun est placé sous sa direction. Les traits distinctifs du talent de Vouet seront plus accusés chez Le Brun, mais, à travers l'œuvre entière du peintre des *Batailles*, la marque originelle de sa formation dans l'atelier de Vouet restera reconnaissable.

[1] *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres;* Trévoux, 1725, 6 vol. in-12, t. III, p. 396.

[2] Voir le curieux *Mémoire du cardinal de Richelieu relatif à Simon Vouet*, publié dans la *Revue universelle des arts*, t. II, p. 121.

[3] Nous relevons cette phrase dans le *Mémoire du cardinal de Richelieu* auquel il vient d'être fait allusion : « M. Vouet fera fort bien le dessein des peintures. » Il paraît évident, d'après ce texte, que le cardinal-ministre, si puissant qu'il fût, n'osait attendre du Premier Peintre autre chose que des cartons.

A l'exemple de Vouet, Le Brun dominera les artistes de sa génération par l'ascendant du caractère. Nature supérieure et virile, Le Brun recevra de Louis XIV des lettres de noblesse qui n'ajouteront pas au prestige de son nom : elles seront aux yeux de tous l'officielle consécration d'une autorité morale dès longtemps conquise et reconnue. Le peintre, chez Le Brun plus encore que chez Vouet, sera français. Non seulement il aura la clarté, la méthode qui sont les qualités natives de notre race, mais telles œuvres sorties de sa main, et le nombre en est grand, seront autant de pages historiques à l'honneur de la France. Qu'on se rappelle l'Escalier de Versailles et la Grande Galerie, chaque coup de pinceau y fut une évocation glorieuse dont notre nation peut être fière. Quant à la fécondité de Le Brun, elle surpassera de beaucoup celle de Vouet. Celui-ci n'a formé que des peintres. Le Brun façonnera des sculpteurs, des tapissiers, des ciseleurs, des ébénistes ou des brodeurs, selon que l'exigera la fabrication des meubles de la Couronne. En somme, les compositions éminemment variées, presque innombrables et de longue haleine, auxquelles Le Brun a imprimé son cachet, défendent qu'on lui compare Simon Vouet. Que le sillon tracé par tous deux soit le même, le mérite de Le Brun est de l'avoir élargi et fait plus profond. Les tendances et les aptitudes d'un siècle, le faste presque asiatique d'un monarque français, sont reflétés dans l'œuvre de Le Brun.

Notre peintre avait été précédé dans l'atelier de Simon Vouet par Lerambert et Le Nôtre. Guillet de Saint-Georges, qui relève ce détail, ajoute qu'à dater de leur rencontre, les trois artistes demeurèrent unis par la plus étroite amitié[1].

Nous aimerions à dire quels travaux furent demandés à Le Brun par Simon Vouet. Il n'est pas douteux que le disciple n'ait dû prêter au maître à plus d'une reprise la collaboration de son pinceau. Dans quelle résidence, à quelle décoration Le Brun fut-il employé par le peintre du Roi? les biographes ne le mentionnent pas. Par contre, quelques lignes échappées à l'un d'eux laissent entrevoir certaines difficultés qui se seraient élevées entre Vouet et Le Brun. On sait que celui-ci était l'hôte de Séguier. Le magistrat, nous dit Guillet de Saint-Georges, « l'envoyait chez M. Vouet régulièrement pour continuer à se former[2] ». La sollicitude de Séguier pour notre artiste est donc évidente. Toutefois, le protecteur de Le Brun ne pouvait marquer à Vouet dans quelle mesure il eût souhaité que son protégé prît part aux travaux du maître. De bonne heure Le Brun dut porter ombrage. Il est supposable que Vouet se montra jaloux de son

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 330. — A cette page, Guillet fait naître Louis Lerambert en 1638. C'est une erreur qu'il n'était pas inutile de signaler. Si cette date était exacte, Lerambert n'aurait pu connaître Le Brun dans l'atelier de Vouet, mais Jal a pris le soin de nous renseigner. Louis Lerambert est né le 8 juin 1620. Quant à André Le Nôtre, il est né le 12 mars 1613. (*Dictionnaire critique*, p. 771 et 776.)

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 4.

IMPRIMERIE NATIONALE

élève et l'empêcha de se produire comme il l'eût désiré. Mais un jour Simon Vouet eut à travailler dans l'hôtel Séguier. Cette fois, le magistrat devenait plus libre. S'il appelait chez lui un artiste consommé, pouvait-il oublier qu'un peintre de sérieux avenir était son hôte? Séguier appréciait avec trop de justesse le talent de Le Brun pour omettre de lui assurer une part dans la décoration de sa demeure. Il s'en ouvrit à Vouet, lui demandant de confier à Le Brun quelque morceau de la galerie. Vouet n'essaya pas de résister en face. Il promit. Mais, s'il faut en croire Lépicié, Vouet « tint mal sa parole, employant M. Le Brun à des ouvrages peu dignes de lui, tels que des camayeux et des bas-reliefs, ce qui lui fit prendre le parti de s'éloigner et d'aller passer quelque temps à Fontainebleau, où les belles peintures qui ornaient cette maison royale attiraient les curieux de toutes les nations. Il y fit beaucoup d'études, et n'ayant pas encore quinze ans, il y copia à vue, en petit, la *Sainte Famille,* de Raphaël, avec une telle exactitude, une telle correction et une si parfaite imitation des expressions que ces deux tableaux parurent ne différer que par la grandeur. On estima aussi beaucoup, ajoute Lépicié, le portrait qu'il fit d'un vieillard à mi-corps; c'était un peintre flamand appelé Voltigeant[1] ».

On pense que le maître ainsi dénommé par Lépicié est Josse Voltigem, qui avait travaillé au palais de Fontainebleau vers la fin du siècle précédent. Il devait être fort âgé lorsque Le Brun fit son portrait. Mais notre peintre n'en était déjà plus à son coup d'essai. Josse Voltigem avait sans doute ouï parler de deux autres portraits peints par Le Brun, dont les connaisseurs aimaient à dire le mérite. C'était d'abord le portrait d'un Le Bé, oncle maternel de l'artiste. Cette peinture avait été faite par Le Brun lorsqu'il n'avait encore que quinze ans. Elle avait paru remarquable. Mais peu après, le jeune peintre ayant représenté son père à mi-corps, avec une statuette dans la main, ce dernier portrait acheva de fonder la réputation de Le Brun. Un contemporain nous apprend que « ce morceau fut estimé un des plus habiles du temps[2] ».

Nous regrettons de ne pouvoir dire où se trouvent aujourd'hui les portraits du peintre Josse Voltigem, de Le Bé, le maître à écrire, et du sculpteur Nicolas Le Brun. Celui-ci surtout serait d'un attrait particulier : au mérite pittoresque de l'ouvrage s'ajouterait sa valeur iconique. Le personnage représenté a tenu son rang dans l'École et il est le père d'un grand artiste. Il y aurait plaisir à le connaître. Ne désespérons pas. Ce précieux

[1] Bernard Lépicié, secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture, lut en cette qualité, le 5 août 1741, une *Vie de Le Brun*. Son travail n'a pas été publié. Le manuscrit existe à l'École des beaux-arts, et divers emprunts ont été faits à cette étude par les éditeurs des *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*. (Voir cet ouvrage, t. I, p. 4, note 2 : on y trouvera le passage que nous donnons ici.) D'après Lépicié, les faits qui nous occupent se seraient donc passés en 1634; mais, d'autre part, Félibien place en 1638 la décoration des deux galeries de l'hôtel Séguier par Simon Vouet. (*Entretiens sur la vie des peintres*, t. III, p. 397.)

[2] Nivelon, fol. 9.

portrait a été possédé par Bouchardon. A la vente du statuaire, en novembre 1762, l'œuvre est inscrite sur le catalogue rédigé par Basan et un amateur l'obtient pour 48 livres[1]. Quel est son nom? Qu'est devenu le cabinet de ce curieux pendant la période révolutionnaire?

Mais nous nous laissons devancer par notre peintre. Consolé des procédés étroits de Simon Vouet par l'étude des chefs-d'œuvre réunis à Fontainebleau, Le Brun revint à l'hôtel Séguier. La première œuvre qui l'occupa fut une peinture allégorique à la gloire de Richelieu. L'artiste aurait eu l'habileté de symboliser avec art, sur sa toile, la tranquillité dont la France était redevable au ministre de Louis XIII, l'éclat dont notre nation se voyait alors entourée et la vigilance que le cardinal savait déployer au service du Roi. La scène, par une coutume dont l'esprit de l'époque doit être fait responsable, se trouvait placée dans un lieu très riche, délicate allusion qui ne pouvait échapper au ministre! La récompense ne se fit pas attendre. Richelieu, ayant apprécié l'habileté du peintre, lui commanda trois tableaux : l'*Enlèvement de Proserpine, Hercule faisant dévorer Diomède par ses chevaux* et la *Mort d'Hercule sur le bûcher*. On raconte que Nicolas Poussin, invité à donner son avis sur ces peintures, aurait dit : « Si elles ont été faites par un jeune homme, il comptera quelque jour parmi les grands peintres; si elles sont d'un homme mûr, il est en droit de s'estimer habile[2]. » Ces trois ouvrages prirent place au Palais-Royal[3].

Les toiles dont nous parlons avaient-elles été commandées par le cardinal-ministre en son propre nom, ou pour le compte du Roi? Quelque autre peinture de Le Brun, dont le sujet nous échappe, a-t-elle été faite vers le même temps sur l'ordre du surintendant des bâtiments? Quoi qu'il en soit, Jal nous révèle que notre artiste prenait, dès le 26 juin 1638, dans un acte public, le titre de peintre de Sa Majesté. Aucun doute n'est permis : Le Brun travaillait pour la Couronne lorsqu'il n'avait encore que dix-neuf ans[4].

Peu après s'être acquitté avec Richelieu, Le Brun, cédant à la demande que lui faisait son père, alors investi de la charge de juré dans la « maîtrise des peintres, des sculpteurs et des doreurs de la ville de Paris », peignit le *Martyre de saint Jean l'Évangéliste*. Ce tableau fut porté à l'église du Saint-Sépulcre où la confrérie avait sa chapelle[5]. Florent

[1] *Catalogue des tableaux, desseins, estampes*, etc., *laissés après le décès de M. Bouchardon, sculpteur du Roi*... par M. Basan, graveur... Paris, 1762, in-8°.

[2] Nivelon, fol. 10.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 5.

[4] Voici ce qu'écrit Jal : « Dès avant son départ pour Rome, Le Brun avait le titre de peintre du Roi: j'ai trouvé, en effet, l'acte suivant : Le 26 juin 1638, a esté baptisée Geneviève, fille d'Edme Le Voile... Parrain, Charles Le Brun, peintre de Sa Majesté, paroisse Saint-Séverin (Reg. de Saint-Hippolyte). » *Dictionnaire critique*, p. 752.

[5] Ce tableau décore aujourd'hui l'une des chapelles

Le Comte veut bien nous dire qu'à son époque la communauté des maîtres se faisait gloire de conserver soigneusement le *Martyre de saint Jean,* comme le plus précieux dépôt qu'elle eût reçu de la main de notre artiste. Mais il laisse supposer que Le Brun aurait peint ce tableau dans l'intention de se faire accepter parmi les maîtres. Au dire de l'historien, « les jurés, sachant que le peintre se proposait de se rendre en Italie, marquèrent leur délicatesse jusqu'à ne se pas mettre en peine de l'argent qu'il ne devait donner qu'à son retour[1] ». Ce récit n'est rien moins que fondé. Le Brun, entouré d'appuis, ne devait pas songer à aliéner l'indépendance que lui assurait son titre de peintre du Roi. La maîtrise qu'il allait bientôt combattre avait sûrement peu d'attraits pour lui. Qu'il ait voulu condescendre à l'invitation de son père en décorant l'église du Sépulcre : soit. Interpréter son offre dans le sens d'une démarche devant aider au succès de sa candidature, c'est se tromper. Écoutons Guillet de Saint-Georges : « Le tableau fut posé, dit-il, purement comme un don gratuit et sans aucun engagement de réception dans le corps de la maîtrise[2]. » Cette attitude est la seule vraisemblable. Toutefois, Jal cite une ligne de Mariette affirmant très nettement que Le Brun fut reçu maître peintre le 8 octobre 1642[3]. A cette date, nous le verrons plus loin, l'artiste allait partir pour l'Italie. Poussin, dont il devait être le compagnon de route, l'avait devancé de quelques jours afin de s'arrêter à Lyon; mais, dès le commencement d'octobre, notre peintre fut mandé par Poussin. Faut-il admettre que la réception de Le Brun, si elle eut lieu, fut une sorte d'hommage spontané de la part des maîtres rendu à l'auteur du *Martyre de saint Jean?* Cette explication serait permise. La jeunesse de l'artiste, le mérite sérieux de sa toile, conçue dans une tonalité sévère, autorisent à penser que le succès de son ouvrage dut être grand. Retiré de l'église du Sépulcre, ce tableau fut mis à une place d'honneur par la maîtrise. Nous le retrouvons en 1776 auprès d'une page de Le Sueur, dans la grande salle d'assemblée de l'Académie de Saint-Luc, qui avait alors pour siège l'hôtel Jabach, situé rue de la Verrerie[4].

de l'église Saint-Étienne-du-Mont, la troisième du bas côté droit, dite « Chapelle commémorative ». Dans la monographie de cette église, écrite pour la publication de l'*Inventaire des richesses d'art* par feu Clément de Ris, l'auteur du tableau n'est pas nommé. Mais aucun doute n'est possible : c'est bien l'œuvre de Le Brun que possède Saint-Étienne-du-Mont.

[1] *Cabinet des singularitez*, t. III, p. 154.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 5. — Desportes écrira : « En leur faisant ce don, il leur déclara que ce n'étoit point à titre d'association. » (*Vies des Premiers Peintres*, p. 9.)

[3] *Dictionnaire critique*, p. 752.

[4] Voir *Revue universelle des arts*, t. XIV, p. 174. — Florent Le Comte, malheureusement assez peu sûr de ses dates, mentionne une œuvre de Le Brun sur laquelle Guillet de Saint-Georges, Nivelon et Desportes sont muets. Elle se rattacherait à la période qui nous occupe en ce moment. « A peine étoit-il dans sa dix-huitième année qu'il peignit le *Grand Cirus* dont la reine Tomiris fait plonger la tête dans le sang même de ce prince; on voit ce grand tableau dans la salle haute des Jésuites de la maison professe. » (*Cabinet des singularitez*, t. III, p. 153.)

Séguier ne cessait de témoigner à Le Brun l'estime que lui inspirait son talent. Désireux de doter d'une œuvre d'art l'église des Petits-Pères-de-Nazareth, récemment établis dans le voisinage du Temple, il pria notre artiste de peindre une *Annonciation*[1]. L'archange Gabriel y était vu entièrement vêtu de blanc; la Vierge, debout, les mains croisées sur la poitrine, et la tête inclinée, recevait la salutation, tandis que des anges planaient au-dessus d'elle dans un ciel de feu. Devant la Vierge, suspendues à la muraille, étaient les Tables de la loi ancienne, sur lesquelles le peintre avait rappelé, en caractères hébraïques, les paroles prophétiques d'Isaïe annonçant la naissance du Christ[2].

Les premiers ouvrages de Le Brun lui ayant acquis un véritable renom, des dessins de thèses lui furent demandés de toutes parts. De longue date, les soutenants devant les facultés de théologie, de droit, de médecine et des arts qui constituaient l'Université de Paris étaient dans l'usage de publier leurs thèses. Les soutenants de condition dédiaient ordinairement leurs travaux à de hauts personnages, et le frontispice du volume comportait une composition dessinée. Le plus souvent, ce dessin avait un caractère allégorique. D'adroites allusions y étaient faites au mérite ou aux fonctions de la personne à laquelle était offerte la thèse. A l'hommage de la dédicace s'ajoutait ainsi l'hommage du crayon. Quatre dessins de thèses nous sont connus pour avoir été exécutés par Le Brun antérieurement à 1642. L'un nous est signalé par Guillet. Il date de l'année 1638, rendue mémorable par la naissance de Louis XIV. L'artiste y avait représenté la Providence apportant du ciel un enfant nouveau-né qu'elle présentait à Louis XIII. L'allégorie, dit le narrateur, « fut regardée de bon œil à la cour, et la ville n'en fut pas moins satisfaite[3] ». Des trois autres dessins décrits par Nivelon, le premier renfermait une allégorie de la puissance et de l'intégrité de Richelieu, proposé en exemple à la magistrature. La

[1] L'établissement des Pères de Nazareth, dont Séguier aurait été le principal fondateur, date de 1636. (*Description de Paris*, par Germain Brice; Paris, Le Gras, t. I, p. 143, édition de 1687.) « Le tableau destiné pour le grand autel, écrit Germain Brice, est de Le Brun. » Que signifie cette phrase qui se trouve modifiée dans les éditions de 1706, de 1725 et de 1752? En 1706, la peinture paraît être en place, puisque Germain Brice dit formellement : « Le tableau du grand autel est de Le Brun »; mais l'historiographe ajoute aussitôt : « cependant il n'est pas achevé. » Cette réserve subsiste naturellement dans les éditions de 1725 et de 1752, personne n'ayant eu la hardiesse de terminer une œuvre de Le Brun. La seule explication que l'on puisse donner des assertions peu claires de Germain Brice est donc celle-ci : L'*Annonciation*, rapidement ébauchée avant 1642, a dû être interrompue par le départ de Le Brun pour l'Italie. Le tableau prit-il place dans l'église de Nazareth, entre 1642 et 1687? Nous le supposons. Mais, en 1687, le tableau devait avoir été rendu à Le Brun qui se proposait sans doute de l'achever. La mort l'en empêcha, et sa toile, non terminée, reprit sa place au grand autel de l'église après le 12 février 1690. Lorsque Thiéry décrira cette église en 1786, l'*Annonciation* de Le Brun ne décorera plus le maître-autel, elle sera placée dans l'enfoncement de l'aile droite du chœur. (*Guide des amateurs et des étrangers, voyageurs à Paris;* Paris, 1786, 2 vol. in-12, t. I, p. 601.) Thiéry termine ainsi sa notice sur les Pères de Nazareth : « Dans le chapitre de ces religieux sont encore des tableaux qu'ils attribuent à Le Brun. » (*Loco cit.*)

[2] Nivelon, fol. 16.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 5.

devise *Moribus, exemplisque tuis jus constat* achevait de marquer le sens de la composition. A cette époque, Pierre Séguier, devenu chancelier de France, trouvait au milieu des préoccupations politiques quelques instants de loisir qu'il donnait aux lettres et à l'art. Il aimait notamment à assister « aux exercices des écoliers, aux thèses des docteurs en droit[1] ». Ce fut sans doute à la demande de l'un de ces docteurs que Le Brun représenta *Minerve tenant un médaillon* sur lequel était le portrait du chancelier. En regard de Minerve, Hercule terrassait l'Envie. La conduite pleine de sagesse et de fermeté que le ministre avait su garder au milieu des troubles du royaume justifiait cette allégorie. Le dernier dessin signalé par Nivelon renfermait un hommage à l'adresse de Claude Bouthillier, ancien surintendant des bâtiments de Marie de Médicis, nommé surintendant des finances en 1632, concurremment avec Claude de Bullion. La Force, la Fidélité, la Vigilance et la Paix, habilement groupées par l'artiste, résument la vie publique du surintendant[2]. Rousselet a gravé cette pièce en 1642.

Il semble que Le Brun ait cédé à une activité fébrile aux environs de sa vingtième année. S'étant fait connaître par quelques œuvres sculptées, parvenu à la célébrité comme dessinateur et comme peintre, notre artiste aborde la gravure. Habile à se mesurer avec Simon Vouet dans tous les genres où celui-ci s'était exercé, Le Brun avait gardé le souvenir d'une eau-forte — la seule que Vouet ait laissée — représentant une *Sainte Famille.* La planche datait de 1633[3]. Le Brun composa le dessin des *Quatre Parties du Jour* avec leurs attributs et reproduisit son propre travail en quatre eaux-fortes de petites dimensions[4].

Ainsi se révèle dans la souplesse et la fécondité de la pensée le futur peintre de Louis XIV. On découvre çà et là, dans les pages qu'il produit, des souvenirs de Vouet. Le Brun n'est pas encore en parfaite possession de son art; la langue qu'il parle avec facilité est celle de son maître autant que la sienne; toutefois, une touche mâle, des ten-

[1] *Le chancelier Séguier,* p. 108.

[2] A la suite des descriptions très détaillées de ces trois thèses, Nivelon, qui, de bonne foi, croit à l'utilité de ses digressions, ajoute : « Il y en a encore d'autres (dessins) dont je n'ai pu voir que quelques fragments, ce qui m'oblige de les retrancher, n'en ayant pu rien développer. » (Mss., fol. 15.) — Nous signalons au lecteur sur les thèses historiées, dont on a fait un si grand usage durant le XVII^e^ siècle, les renseignements donnés au tome II des *Causeries d'un curieux* de M. Feuillet de Conches (p. 460-461) et la brochure moins connue, mais excellente, de M. Pouy, *Iconographie des thèses;* Amiens, E. Caillaux, 1869, in-8°, 35 p.

[3] « Aucun de ses biographes ne l'a dit, écrit M. Robert Dumesnil, mais on doit à ce célèbre artiste une estampe qu'il a gravée à l'eau-forte : c'est une *Sainte Famille*, traitée avec pureté, naïveté et élégance, d'une pointe semblable à celle dont s'est servi François Perrier. On sait que Vouet excellait à rendre les Vierges. — *Sainte Famille :* L'Enfant Jésus, dans les bras de sa mère, tient d'une main un bouquet de cerises, et cherche à attraper de l'autre un oiseau que saint Joseph lui présente sur l'index de la main droite. On lit dans la marge : *Siede in braccio à la madre il figlio Dio, Dona l'angello à lui giuseppe pio. Si Vouët jn sculp. cum priuilegio Regis 1633.* » (*Le Peintre-Graveur français*, t. V, p. 71-72.)

[4] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture,* t. I, p. 6.

dances viriles, distinguent les premières œuvres de Le Brun. Vouet est avant tout le peintre des Vierges. Le Brun marque ses préférences pour la légende d'Hercule. Sous son crayon robuste, Mars, la Vigilance, Minerve et Diomède expriment la force. De fières attitudes, des gestes sobres, caractérisent ces figures sévères. L'artiste a conscience de son individualité naissante. Il sent de quel prix lui serait un séjour à Rome. N'est-ce pas à Rome que s'est formé Perrier, que Vouet a grandi, que Poussin se plaît à vivre? Fontainebleau avec ses trésors, son école ouverte, ses étudiants de tout pays parmi lesquels il a dû rencontrer plus d'un Italien[1], a développé en lui un besoin de recueillement et d'étude dans un lieu privilégié. Il lui tarde de vivre pour un temps loin des intrigues et des rivalités qui le troublent. L'heure est venue pour Le Brun de passer les Alpes.

[1] Nivelon, fol. 9.

CHAPITRE II

1642-1648

NICOLAS POUSSIN

La part de l'étude dans le génie. — Application de Le Brun avant son départ pour l'Italie. — Il recherche les conseils de Poussin. — Incidents du séjour de Poussin à Paris. — Ce qu'on a dit de l'inimitié de Le Brun à l'égard de Poussin n'est qu'une fable. — Le Brun fait route en compagnie de Poussin pour l'Italie. — Poussin à Lyon. — Jacques Stella. — Exécution de Cinq-Mars. — Déférence de Le Brun envers Poussin. — Arrivée à Rome. — Dughet, Duquesnoy, Claude Gellée. — Les promenades de Poussin sur le Pincio. — Le Brun recueille les conseils de Poussin dans le voisinage de la villa Médicis. — Il copie Raphaël au Vatican. — Dessins, d'après l'antique, exécutés par Le Brun. — Une lettre de Guelfier. — Lettres de Le Brun à Séguier. — Copie d'une *Vierge*, de Raphaël, et de l'*Aurore*, du Guide. — Le Brun désire rentrer en France. — Résistance de Séguier. — Le chancelier demande à Le Brun quelques peintures. — Le Brun s'applique à étudier les œuvres de Poussin. — Caractère éminemment français de ce maître. — Le Brun se pénètre de son style. — Il peint quatre toiles dans le goût de Poussin : *Horatius Coclès*, *Mucius Scævola*, la *Mort de Caton*, le *Tibre*. — Anecdote sur l'*Horatius Coclès*. — Dughet prête son concours à Le Brun pour le paysage du *Tibre*. — Le Brun peint quatre toiles pour la galerie de Séguier. — *Calvaire* commandé à l'artiste pour le grand maître de Malte. — Mort d'Urbain VIII. — Troubles à Rome. — Le Brun a le projet de se rendre à Venise. — Nouvelles instances de l'artiste pour rentrer en France. — Le Brun admis dans l'atelier de Poussin. — Leçon de perspective. — L'air interposé. — L'œuvre d'art observée dans une glace. — Le Brun refuse l'offre qui lui est faite de se fixer en Espagne. — Il quitte l'Italie et fait halte à Lyon. — Il y peint les portraits de Pantheau et de Blanchet. — Un *Christ au Sépulcre* peint par Le Brun dans l'espace d'une journée. — L'artiste s'arrête à Dijon. — Il arrive à Paris. — Baptême d'un enfant de Nicolas Le Brun. — Événements politiques. — Attitude de la jurande. — Le Brun songe à fonder l'Académie. — Il remplit la charge de valet de chambre du Roi. — Mariage de Le Brun avec Suzanne Butay.

« Les hommes ne sauraient créer le fond des choses; ils le modifient. » Ce mot de Vauvenargues est vrai. Les esprits les mieux doués ne tardent pas à reconnaître que des limites étroites font obstacle à leur action. Créer échappe à la puissance humaine. Nous inventons, rien de plus. Et qu'est-ce qu'inventer? C'est disposer, dans un ordre inattendu et susceptible d'émouvoir, des vérités, des sentiments ou des images, toutes choses non moins anciennes que le monde. Aussi la pénétration et la justesse, qui s'identifient avec la prudence, sont-elles les plus hautes vertus de l'esprit. La pénétration découvre; la justesse élimine ou retient. Cette opération de l'intelligence étant faite, il reste à trouver un enchaînement original, une composition dans lesquels seront mis en

IMPRIMERIE NATIONALE.

œuvre les éléments découverts, vérités pour le philosophe, sentiments pour le poète, images pour l'artiste. L'effort de l'homme ne va pas au delà. L'enchaînement, la composition, constituent son ouvrage. Semblable à l'architecte qui fait usage de bois, de sable, de marbre, objets préexistants, étrangers à son être, et dont l'ensemble, ordonné par lui, devient un édifice sur lequel il peut graver son nom, l'homme de pensée, à quelque groupe qu'il se rattache, se borne à disposer ce qu'il lui a été donné de réunir. Ce rôle est encore immense, car des sources inépuisables sont offertes à notre esprit, soit que la science, la philosophie ou l'histoire sollicitent notre activité. Combien d'horizons inconnus, que d'aperçus nouveaux qui permettent de rendre sensibles, saisissantes, des pensées à peine effleurées par les hommes légers ou distraits! C'est ainsi que l'étude entre pour une large part dans le génie. Pour grand qu'on le suppose, l'homme est toujours un être enseigné.

Charles Le Brun, résolu à voir l'Italie, ne négligea rien de ce qui pouvait rendre son séjour au delà des Alpes pleinement profitable. Il savait que Rome est le lieu du monde où les modernes vont se recueillir en face de l'antiquité. Il savait que des vestiges précieux devaient bientôt l'entretenir d'Homère, d'Hésiode, de Virgile et des premiers âges de l'Église. Ne semble-t-il pas, en effet, que le fier avertissement du poète

Tu regere imperio populos, Romane, memento,

n'ait cessé d'être vrai, malgré les siècles qui infligent d'ordinaire à la parole de l'homme de si rapides démentis? Et ce n'est pas la fortune des armes qui confère à la ville éternelle sa prééminence : ce sont les trésors pieusement accumulés par ses pontifes. Les armes auraient assuré peut-être à la vieille cité une domination d'un jour : ses ruines ont fait davantage pour sa gloire. Que les peuples soient insuffisamment avertis des richesses conservées dans Rome, nous n'en disconvenons pas; mais les hommes de pensée, ceux qui tôt ou tard seront à un degré quelconque des conducteurs de peuples, s'inclinent depuis deux mille ans devant ces restes superbes. La ville sainte des chrétiens est aussi la ville privilégiée vers laquelle la science, la philosophie et l'histoire envoient chaque jour d'innombrables et d'augustes pèlerins. Fallait-il que Le Brun oubliât de s'initier aux mœurs, à la poésie du passé qui allaient se révéler à lui? Était-il prudent que l'artiste entrât pour ainsi dire chez les maîtres les plus illustres sans s'être inquiété de leur style, de leurs coutumes, des vérités ou des légendes en honneur à leur époque? Notre peintre avait l'esprit trop net pour agir de la sorte. Actif par tempérament, ambitieux d'atteindre au premier rang dans l'École, on le vit apporter un soin jaloux à son instruction lorsqu'il fut sur le point de s'acheminer vers l'Italie.

« Comme le voyage et les études de Rome faisoient alors l'unique désir de M. Le Brun,

écrit Guillet, les applications de son esprit avoient aussi pour principal objet les préparatifs qui y étoient nécessaires. Il se prescrivoit des heures pour lire avec attention l'histoire sacrée, la profane et la poétique[1]. »

D'autres signalent son empressement à rechercher l'entretien des érudits. Les médailles et les recueils de monuments antiques étaient l'objet de son examen studieux[2]. Mais ce qu'il dut priser par-dessus tout, pendant cette période d'initiation, ce furent les conseils de Poussin. Celui-ci n'était en France que depuis quelques mois. Il achevait de peindre l'*Institution de l'Eucharistie* pour la chapelle de Saint-Germain, lorsque Le Brun s'efforça d'appeler son attention. Il y parvint rapidement. On a vu combien avait été flatteuse pour l'artiste l'opinion de Poussin sur ses tableaux du Palais-Royal.

Cependant des écrivains ont accusé Le Brun d'avoir pris ombrage de Poussin. Plusieurs ont fait Le Brun responsable de l'exil prolongé du peintre d'*Éliézer*. Que pèse l'accusation? Elle ne nous paraît pas sérieuse. Mais les assertions les plus osées sont parfois d'une réfutation difficile. Il n'est donc pas inutile de rappeler ici dans quelles conditions s'effectua le rapide séjour de Poussin à la cour de Louis XIII.

C'est au printemps de 1624 que Nicolas Poussin s'était fixé à Rome. Il n'en sortit qu'à l'automne de 1640, amené, un peu malgré lui, par M. de Chantelou, qui était allé le prendre de la part du Roi, Sa Majesté étant désireuse de lui voir peindre la Grande Galerie du Louvre. En vain le surintendant des bâtiments, Sublet de Noyers, lui avait-il écrit dans les termes les plus flatteurs et les plus affectueux, au début de 1639; en vain Louis XIII avait-il joint ses pressants appels aux assurances de son ministre, Poussin n'avait pas eu le courage de rompre avec l'Italie. Le grand artiste n'y mettait d'ailleurs aucune morgue. Touché des marques d'estime dont il était l'objet, il s'était empressé d'écrire à Chantelou, secrétaire du surintendant : « Après avoir eu la lettre du Roi et celle de Monseigneur de Noyers, je n'ai pensé à autre chose qu'à me partir et obéir promptement; mais à mon grand regret, je suis contraint d'attendre à l'automne prochain. Que si Dieu le permet, je me mettrai en chemin pour jouir du bonheur de voir et servir mon Roi et mes bienfaiteurs[3]. »

Cette lettre est datée du 19 février 1639.

En ajournant son départ à l'automne, Poussin supposait sans doute qu'il se fortifierait avec le temps dans le désir où il était d'obéir au Roi. Il n'en fut rien. Au mois d'août de la même année, nous le voyons écrire à Le Maire, peintre d'histoire, avec lequel il avait

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 6.

[2] *Vies des Premiers Peintres du Roi*, t. I, p. 7.

[3] *Lettres de Nicolas Poussin;* Paris, Firmin-Didot, 1824, in-8°, p. 8. — Dans le post-scriptum de cette lettre, Nicolas Poussin nous apprend que son tableau des *Israélites recueillant la manne dans le désert* sera terminé « pour la mi-carême ».

été très lié à Rome, et qui se trouvait en France depuis environ quatre années : « Vous me sollicitez de partir cet automne sans y manquer... Depuis que j'ai résolu de partir jusqu'à maintenant, j'ai eu l'esprit fort peu en repos... J'ai estime d'avoir fait une grande folie en donnant ma parole et en m'imposant l'obligation, avec une indisposition telle que la mienne, et dans un temps où j'aurois plus besoin de repos que de nouvelles fatigues, de laisser et abandonner la paix et la douceur de ma petite maison pour des choses imaginaires qui se succéderont peut-être tout au rebours[1]. »

Au mois de décembre suivant, l'état de santé dans lequel se trouva Poussin le contraignit à supplier le ministre de « le dispenser de son vœu[2] », et pendant une année encore on le vit hésiter. Il faudra, pour le décider à tenir parole, les instances de Paul Fréart de Chantelou et de l'abbé de Chambray, son frère, qui tous deux se rendront à Rome sur l'ordre du surintendant, moins pour y recueillir des œuvres d'art que pour choisir des artistes capables et les attirer en France. Entre tous, Nicolas Poussin est impatiemment attendu.

On parvient à le vaincre. Dans les derniers jours de 1640, Poussin est à Paris. Tout le monde a lu la lettre chaleureuse dans laquelle il retrace à Carlo Antonio del Pozzo la réception que lui a faite le ministre, son installation dans un « petit palais » — le mot est de lui — au milieu du jardin des Tuileries, l'audience que lui accorde le cardinal de Richelieu, « lequel, dit-il, avec une bonté extraordinaire m'embrassa, et me prenant par la main me témoigna d'avoir un grand plaisir de me voir[3] ». Mais le passage le plus piquant de cette lettre est celui où le peintre raconte l'entrevue qu'il eut avec le Roi chez lequel il fut introduit par Cinq-Mars qu'il appelle « M. le Grand » : c'est ainsi que l'on désignait à la cour le grand écuyer.

« Sa Majesté, remplie de bonté et de politesse, daigna me dire les choses les plus aimables en me faisant beaucoup de questions. Ensuite, se tournant vers les courtisans, elle dit : Voilà Vouet bien attrappé[4]. »

D'importants travaux furent commandés sur l'heure à Poussin. Il en fait la confidence à del Pozzo, mais sans omettre toutefois de terminer sa lettre par ces lignes : « Je vous recommande mes petits intérêts et ma maison, puisque vous avez bien voulu vous en occuper pendant mon absence, laquelle ne sera pas longue si je le puis[5]. »

Ainsi, avant même d'avoir éprouvé la moindre contradiction, lorsque le Roi l'accueille comme il eût fait d'un prince du sang, lorsqu'il est l'objet des prévenances les plus attentives, rien ne peut l'ébranler. Poussin a fait de Rome depuis près de vingt ans sa patrie

[1] *Lettres de Nicolas Poussin*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 27.
[4] *Lettres de Nicolas Poussin*, p. 27.
[5] *Ibid.*, p. 28. — Cette lettre est du 6 janvier 1641. C'est l'une des plus curieuses que Poussin ait écrites.

d'adoption, c'est à Rome qu'il entend revenir sans retard. Comment espérer qu'un tel homme subira jamais l'ascendant de la terre natale? Poussin vit par la pensée plus que par le cœur, et Rome est le lieu de sa pensée.

Louis XIII comprit sans doute tout ce qu'il y avait d'invaincu dans l'âme de l'artiste. On s'efforça de l'attacher à la France. Un brevet du Roi, daté de mars 1641, informa le maître que « Sa Majesté l'avait choisi et retenu pour son Premier Peintre ordinaire, et en cette qualité lui donnait la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement qu'Elle ferait ci-après pour l'embellissement de ses maisons royales, voulant que tous ses autres peintres ne pussent faire aucuns ouvrages pour Sa Majesté sans en avoir fait voir les desseins et reçu sur iceulx les avis et conseils dudit sieur Poussin ». Simon Vouet se trouvait ainsi dépossédé au profit de Poussin de la direction générale des travaux du Louvre. Le Roi faisait plus encore. Aux termes du même brevet, dont le texte a été heureusement conservé par Bellori, Louis XIII accordait « au sieur Poussin la maison et le jardin qui est dans le milieu de son jardin des Tuileries[1] », et 3,000 livres « pour chascun an » étaient affectées aux fonctions du Premier Peintre.

Il est vrai que, sans y prendre garde, on exigeait de Poussin des travaux de toute nature. Outre les cartons qu'il avait à faire pour la Grande Galerie du Louvre, le maître devait diriger les peintres et les stucateurs employés aux décorations. On l'avait chargé de peindre en même temps l'*Institution de l'Eucharistie* pour Saint-Germain et le *Miracle de saint François-Xavier* pour le noviciat des Jésuites. Ce n'est pas tout. On lui demandait encore de composer des dessins de tapisseries et le frontispice des principaux ouvrages publiés à l'Imprimerie royale.

Poussin ne s'acquittait pas sans répugnance de ces menues besognes. « La facilité de travail que ces messieurs ont remarquée en moi, écrit-il un jour, les porte à ne me laisser aucun loisir... Ils m'emploient continuellement à des bagatelles, frontispices pour des livres, plans pour des constructions d'armoires ornées, dessus de cheminées, reliures de livres et autres niaiseries[2]. »

D'autre part, la faveur dont jouissait le Premier Peintre avait excité la jalousie de Vouet et de ses amis. Foucquières énervait Poussin. Un dénigrement systématique, des tracasseries, des résistances calculées, triomphèrent de la patience du maître. Il se plaignit un jour à de Noyers en termes d'une telle fierté qu'on les croirait dictés par Corneille. Quant aux confidences qu'il faisait à son ami del Pozzo, elles donnent la mesure de son

[1] *Lettres de Nicolas Poussin*, p. 31. — Signalons une lettre intéressante de Poussin à son ami le chevalier del Pozzo, datée de Paris, 20 décembre 1641, et qui a échappé à l'auteur du recueil publié en 1824. On la trouvera mentionnée dans le Catalogue de la vente d'autographes de la collection Sensier (1878, in-4°).

[2] Voir *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, par Maria Graham; Paris, Dufart, 1821, in-8°, p. 69.

découragement. Il lui tardait d'ailleurs de revoir sa femme qu'il avait laissée à Rome. Ayant eu soin de faire agréer Jean Le Maire pour son successeur dans la conduite des travaux du Louvre, il prit congé du surintendant pour ne plus revenir.

Charles Le Brun partit avec lui.

On nous concédera sans doute qu'il ne peut être question d'une participation quelconque de Le Brun aux cabales qui déterminèrent Poussin à regagner l'Italie. Le Brun avait alors vingt-trois ans. Vouet ne l'aimait pas. On n'a pas oublié que notre artiste s'était éloigné de Paris, ayant eu à se plaindre des procédés de Vouet. Le Brun fut certainement du parti de Poussin pendant que le peintre vécut en France. Nous en avons la preuve dans l'empressement que Le Brun mit à le suivre. Ce serait donc à une époque ultérieure que Le Brun aurait adroitement empêché Poussin de revenir dans sa patrie. Mais, s'il faut en croire Poussin lui-même, il était certainement plus malaisé de lui faire abandonner l'Italie que de l'y retenir. N'avons-nous pas appris par Félibien que le maître, pressé après la mort de Richelieu de venir terminer la Grande Galerie, répondait « qu'il n'iroit jamais à Paris pour y avoir l'emploi d'un simple particulier, quand on lui couvriroit d'or tous ses ouvrages[1] »? Voilà, certes, une parole sans réplique.

Souvenons-nous, au surplus, que Le Brun, de retour en France, demeurera jusqu'en 1661 aux gages de Fouquet. Son autorité ne sera sensible qu'après l'avènement de Colbert à la charge de contrôleur des finances[2], et le titre de Premier Peintre qui doit lui assurer la prépondérance dans l'École ne lui sera conféré qu'en 1662[3]. Or, à cette époque, Poussin ne sera plus en mesure de rentrer en France. Il y aura longtemps déjà qu'on l'entendra redire la parole mélancolique de Thémistocle : « L'homme décline et s'en va lorsqu'il est prêt à bien faire[4]. » A l'heure où les détracteurs de Le Brun lui font un grief de ne pas rappeler Poussin, celui-ci se plaindra que les forces l'abandonnent. A la prière qui lui sera faite de travailler pour M. le Prince, il répondra : « Je suis devenu trop infirme et la paralysie m'empêche d'opérer. Aussy il y a quelque temps que j'ai abandonné les pinceaux ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps, c'est faict de moy[5]. » Qu'avons-nous besoin d'insister? Les faits ont plus d'éloquence que toutes les arguties. L'inimitié de Le Brun à l'égard de Poussin, les preuves qu'on en voudrait fournir, sont autant de fables mal conçues; mais, par malheur, les écrivains du dernier siècle se sont montrés prodigues en récits de cette nature.

Au dire de Félibien, Poussin aurait quitté Paris vers la fin de septembre 1642[6]. Avant qu'il partît, Séguier lui avait recommandé Le Brun; mais Poussin ayant le projet

[1] *Entretiens sur les Vies des peintres*, t. IV, p. 53.
[2] Colbert ne remplit cet office qu'en 1661.
[3] Voir *Pièces justificatives*, document X.
[4] Voir la lettre de Poussin, datée du 15 mars 1658.
[5] *Entretiens sur les Vies des peintres*, t. IV, p. 68.
[6] *Ibid.*, p. 50.

de s'arrêter à Lyon, chez son ami Jacques Stella, il fut convenu entre eux que Le Brun attendrait quelques semaines pour se mettre en route.

Lorsque Poussin arriva dans la ville de Lyon, Cinq-Mars venait d'y être décapité. On a vu que Cinq-Mars, l'année précédente, avait introduit le peintre chez le Roi. Une vive agitation s'était emparée des esprits à la suite du complot tramé par le grand écuyer. L'exécution des conspirateurs ne fit qu'augmenter le trouble. Poussin jugea bien vite que la sérénité de sa pensée ne pourrait s'accommoder des préoccupations politiques auxquelles tout le monde était en proie. Ayant à peine accordé quelques jours à Stella, il se mit en devoir de faire route pour l'Italie.

Le Brun, prévenu à temps, le rejoignit[1]. Notre peintre avait reçu de Séguier la promesse d'une pension de 200 écus par an, pendant la durée de son séjour au delà des Alpes[2]. Il emportait une lettre du chancelier pour le cardinal-neveu, Antonio Barberini, camerlingue et surintendant des finances. Enfin le Roi lui avait fait remettre un pli de sa main destiné au pape Urbain VIII.

Nivelon nous apprend que les deux artistes voyagèrent ensemble et que Le Brun rappelait volontiers plus tard la bienveillance singulière dont il avait été l'objet de la part de Poussin. En retour, écrit le même historien, Le Brun ne cessa de marquer son respect envers ce nouveau maître, et maintes fois il exprima « qu'il lui avait de l'obligation de l'avoir affermi dans les observations les plus secrètes et les plus relevées de la peinture[3] ». Mais pourquoi recourir à la parole d'autrui? Le Brun n'a-t-il pas dit, au début de sa conférence sur les *Israélites recueillant la manne dans le désert*, prononcée le 5 novembre 1667 devant l'Académie royale, « que le divin Raphaël a été celui sur les ouvrages duquel il a tâché de faire ses études, et que l'illustre M. Poussin l'assista de ses conseils et le conduisit dans cette haute entreprise; de sorte qu'il se sent obligé de reconnaître ces deux grands hommes pour ses maîtres et d'en rendre un témoignage public[4] »?

Poussin et son compagnon de route arrivèrent à Rome le 5 novembre 1642[5]. Les amis de Poussin s'empressèrent autour de lui. Il trouva Guaspre Dughet, Duquesnoy,

[1] Nivelon, fol. 18.

[2] Nivelon dit : « une pension considérable » (fol. 18). Desportes se sert des mêmes termes. (*Vies des Premiers Peintres du Roi*, p. 10.) De Piles écrit : « une grosse pension ». (*Abrégé de la Vie des peintres*, p. 506.) Florent Le Comte parle de « mille livres ». (*Cabinet des singularitez*, t. III, p. 154.) Guillet de Saint-Georges doit être plus près de la vérité : « M. le chancelier, dit-il, donna une pension de deux cents écus à M. Le Brun. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 6.) Nous adoptons le chiffre fixé par Guillet.

[3] Nivelon, fol. 18.

[4] *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, réimpression Henry Jouin; Paris, A. Quantin, 1883, in-8°, p. 49.

[5] Félibien fixe à cette date le retour de Poussin à Rome (*Entretiens sur les Vies des peintres*, t. IV, p. 50) et Hulst, dans son *Canevas pour la vie de M. Le Brun*, manuscrit non publié, conservé à l'École des beaux-arts, écrit que Le Brun arriva ce même jour à Rome. Ces deux auteurs sont mieux renseignés que Florent Le Comte, qui n'hésite pas à dire que « monsieur Poussin retourna à Rome en 1639 pour des raisons particulières ». (*Cabinet des singularitez*, t. III, p. 154.) Poussin n'avait pas à

plus connu sous le nom d'*Il Fiamingo,* Claude Gellée dans l'enchantement que leur causait son retour. Sa femme l'attendait. La demeure du peintre, voisine des habitations de Claude Gellée et de Salvator Rosa, sur la terrasse de la Trinité-du-Mont, fut en fête. Poussin présenta Le Brun à ce groupe d'élite, qui accueillit le nouveau venu avec cordialité. Nous ne tarderons pas à constater que Guaspre s'est lié avec lui au point de lui prêter sa collaboration. Cependant Guaspre est son aîné. Il est le beau-frère de Poussin dont il a reçu les leçons, et les paysages de Guaspre, pour être moins lumineux que ceux de Claude Gellée, jouissent d'une vogue méritée.

Guaspre est peut-être le seul peintre qui ait eu le droit de se dire élève de Poussin. Beaucoup d'artistes ont profité de ses conseils ou de ses maximes, mais sans avoir franchi le seuil de son atelier où il se plaisait à vivre solitaire, tout entier aux œuvres de sa pensée. Toutefois, à l'aube et au déclin du jour, le maître avait coutume de se promener sur les pentes du Pincio. C'est là que Claude Gellée, Dughet, Le Maire, Jacques Courtois, l'Algarde, Jean Miel, Filippo Lauri, Allegrini et maint autre, à des dates différentes, ont été vus faisant cortège au peintre français. Ainsi le divin Platon discourait, entouré de disciples, dans les jardins d'Académus.

Le Brun se montra fidèle, pendant les trois années que dura son séjour en Italie, à recueillir les entretiens sur l'art, les leçons familières de Poussin sur la nature. Parfois, la promenade du maître se prolongeait. Après s'être attardé à contempler la vallée du Tibre, Monte Mario, le Vatican, caressés par les tièdes rayons du soleil couchant, Poussin gravissait insensiblement les pentes adoucies qui mènent à la villa Médicis. Et la conversation du peintre se poursuivait au lieu même où des générations d'artistes, redevables en partie à Le Brun de la fondation de l'Académie de France, devaient venir un jour s'éprendre de Rome, de son ciel, de ses chefs-d'œuvre et de ses ruines, éléments indispensables de la haute éducation du peintre, du sculpteur et de l'architecte.

Les entretiens de Poussin, en ces sortes de circonstances, étaient à la fois pleins de justesse et de poésie. Le Brun demeura frappé par quelques traits échappés au maître. On l'entendit plus tard y faire allusion, et nous trouvons, sous la plume de Nivelon, la réponse curieuse que Poussin aurait faite un soir à de jeunes artistes. Ceux-ci l'avaient prié de leur enseigner une règle infaillible pour concentrer l'intérêt d'une page historique sur le personnage qui en doit être le héros. Et, afin de rendre la leçon plus saisissante, ils demandaient à Poussin par quels moyens on pourrait distinguer un vaillant homme, représenté les armes à la main, si, par ailleurs, il était entouré de combattants?

retourner à Rome en 1639, car il y séjournait. D'ailleurs, Florent Le Comte, compilateur utile, mais sans critique, est un historien dangereux. Son livre peut servir de jalon au point de vue de l'objet d'art, il devient sans valeur si on le consulte sur la biographie des artistes qui s'y trouvent nommés.

Poussin se servit d'une comparaison : « Placez, dit-il à ses interlocuteurs, un flambeau allumé dans un milieu envahi par les ténèbres. Tenez-vous à une distance raisonnable. Observez la lumière. Elle présente une masse blanchâtre mélangée de rouge tendre assez semblable au ton de chair. Cette masse est à son tour environnée d'un nimbe lumineux dont la partie voisine du foyer a la couleur de l'or, tandis que sa circonférence est d'un rouge brun, et l'œil qui fixe ce dernier point, grâce à la transition que lui offre la teinte brune, passe sans effort aux ténèbres qui emplissent l'espace, de même que, par le mouvement contraire, il est attiré sans violence vers le point central du foyer, si éclatant qu'il soit. Le secret du peintre est dans la disposition calculée des couleurs qui appellent le regard et doivent le retenir sur le point unique où se résume son sujet, c'est-à-dire sur la figure principale[1]. »

On comprend de quel secours devaient être pour de jeunes hommes les leçons d'un maître éminent qui permettait ainsi qu'on l'interrogeât sur les procédés les plus élémentaires de la peinture.

Mais, si fréquentes que fussent les entrevues de Le Brun avec Poussin, elles n'avaient lieu qu'à des heures marquées et ne dispensaient pas notre peintre d'un travail régulier. A peine arrivé à Rome, Le Brun s'était rendu près du cardinal-neveu, Antonio Barberini. La lettre de Séguier dont il était porteur pour cette Éminence « lui rendit toutes choses d'un facile accès[2] ». Admis à présenter au pape la dépêche par laquelle Louis XIII recommandait à sa bienveillance l'artiste français, Le Brun obtint d'Urbain VIII « l'autorisation de dresser des échafauds par tous les lieux où il souhaitoit estudier[3] ». Cette rare faveur permit à Le Brun de dessiner « par parties et de près » la plupart des ouvrages de Raphaël dont il exécuta ensuite au pinceau des copies réduites.

En agissant de la sorte, Le Brun faisait acte de goût. Maint critique a reproché au peintre de n'avoir étudié que les Carrache pendant son séjour à Rome. L'influence des Carrache sera évidemment sensible à travers l'œuvre de Le Brun. Il est incontestable que la décoration du palais Farnèse, très admirée d'ailleurs par Poussin, a frappé l'imagination de Le Brun. Son tempérament l'incline à suivre les impétueux Bolonais. Il se rapprochera de leur manière, presque à son insu, mais ce n'est pas faute de s'être imprégné de Raphaël. Il l'analyse, il le copie sans lassitude. Raphaël lui est apparu ce qu'il est, le maître qui n'a pas d'émule, et il s'applique à se pénétrer de son génie. Le

[1] Voir le manuscrit de Nivelon, fol. 18. — Notre lecteur pourra se rendre compte du soin que nous avons mis à serrer autant qu'il était possible la pensée du biographe; toutefois, nous n'avons pas cru pouvoir citer rigoureusement le texte de Nivelon, dont la construction grammaticale est souvent très fantaisiste. La leçon de Poussin qu'on vient de lire est notamment renfermée dans une seule phrase, mais cette phrase a trente-trois lignes!

[2] Nivelon, fol. 18.

[3] *Ibid.*, fol. 19. — Nivelon va jusqu'à dire que Le Brun dessina « tous » les ouvrages de Raphaël.

IMPRIMERIE NATIONALE.

temps qu'il donne à ce travail laissera dans son esprit des souvenirs ineffaçables. Ce n'est pas un caprice qui le guide vers le peintre de l'*École d'Athènes*, c'est la raison. Et quand Mazarin voudra savoir de lui à quel maître il s'est le plus attaché au temps de ses études, Le Brun s'empressera de répondre que c'est à Raphaël parce que Raphaël reste « le gros de l'arbre[1] ».

Apparemment, Le Brun considérait les copies qu'il avait exécutées au Vatican, d'après Raphaël, comme autant de pièces importantes, car il ne s'en sépara jamais[2]. Lorsqu'il mourut, on trouva dans son habitation des Gobelins cinq de ces tableaux. A la chambre d'*Héliodore* Le Brun avait emprunté la fresque dans laquelle Raphaël a représenté *Saint Léon allant au-devant d'Attila*[3]. Dans la chambre suivante où sont réunis le *Justinien*, la *Dispute* et l'*École d'Athènes*[4], c'est cette dernière composition qui obtint les préférences de notre peintre. Elle est aussi la plus savante. Raphaël, dans sa fresque de *Justinien*, conserve encore les naïves traditions du Pérugin; dans la *Dispute sur le Saint Sacrement*, le maître s'est fait à lui-même une seconde manière, mais dans l'*École d'Athènes* son génie s'est de nouveau transformé. On ne sait où chercher une lacune sur cette page de tous points supérieure, et que Michel-Ange lui-même proclamait le chef-d'œuvre de la peinture. Lorsqu'il est dans la salle dite *de Constantin*, Le Brun ne choisit plus, tout le séduit. Il n'ignore pas que Raphaël, surpris par la mort, n'a pu faire que les dessins des divers tableaux de cette salle; il a reconnu la touche de Jules Romain dans la *Victoire de Constantin sur Maxence*[5] et dans l'*Apparition de la Croix*[6]; le *Baptême de Constantin*[7] l'oblige à se souvenir du *Fattore*, mais qu'importe?

[1] Nivelon, fol. 19.

[2] En 1648, lorsque l'École académique eut été ouverte, sous l'impulsion de Le Brun, celui-ci, écrit Henry Testelin dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture*, « fit exposer publiquement dans les salles de l'Académie les tableaux qu'il avoit faits à Rome d'après Raphaël, et fit accorder aux élèves les plus studieux la liberté de se former, le long du jour, sur ces tableaux, dans la correction, l'élégance et le grand goût du dessin de ce génie sublime». (Édition A. de Montaiglon; Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-12, t. I, p. 42-43.)

[3] Nous devons une réelle reconnaissance à M. Jules Guiffrey pour sa publication *Scellés et Inventaires d'artistes*. (Paris, Charavay frères, 1883-1885, 3 vol. in-8°.) Les renseignements les plus précieux et les plus inattendus sur la fortune personnelle et les ouvrages des artistes du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle se trouvent consignés dans ces volumes. L'inventaire de Charles Le Brun est au nombre de ceux qu'a recueillis M. Guiffrey. Il l'a fait précéder de notes qui ajoutent à l'intérêt du document. Quelques actes relatifs à la succession de Le Brun se trouvent joints à son inventaire. Nous avons cru devoir emprunter à M. Guiffrey cet ensemble de pièces qui jettent une pleine lumière sur les procédés de Louvois envers Le Brun. L'histoire du maître n'eût pas été complète sans cet appendice curieux, si heureusement tiré de l'oubli par notre confrère. (Voir *Pièces justificatives*, document XV, *Scellé et Inventaire de Le Brun.*)

[4] Voir *Pièces justificatives*, document XV.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.* — Cette toile, offerte par la société d'agriculture, sciences et arts de Limoges, est aujourd'hui au musée de peinture de la ville, et M. de Lajolais, directeur de l'École d'art décoratif, qui a souvent regardé ce tableau, nous disait un jour : « On y sent l'influence de Poussin; la facture en est plus serrée que dans la plupart des pages de Le Brun. Évidemment le peintre s'est surveillé. Il était dans sa période d'étude. »

[7] Voir *Pièces justificatives*, document XV.

n'est-ce pas Sanzio qui a distribué ces groupes, tracé ces profils, animé ces figures d'empereurs, de capitaines et de pontifes? Le Brun se trouve en face du peintre d'histoire. Il a le pressentiment qu'un jour viendra sans doute où d'autres batailles se réclameront de son pinceau et c'est d'une main jalouse qu'il s'approprie les drames militaires de Sanzio.

A ces peintures s'ajoutent plusieurs centaines de dessins, parmi lesquels un grand nombre sont également des reproductions d'ouvrages de Raphaël[1].

Les monuments antiques étaient à la même époque l'objet des constantes études de Le Brun. Si l'on ne peut admettre dans toute sa rigueur le témoignage de Nivelon lorsqu'il affirme que le peintre ne « laissa aucune des belles statues antiques, aucun des bas-reliefs » conservés à Rome « sans les dessiner[2] », il s'en faut de peu qu'il ait dit vrai. Le Brun rapportera d'Italie de précieux crayons relevés avec soin d'après les antiquités les plus rares qu'il avait sous les yeux. Il s'appliqua surtout, Desportes en fait la remarque, « à bien observer les différents usages et les habillements des anciens, leurs exercices de paix et de guerre, leurs spectacles, leurs combats, leurs triomphes, sans oublier leurs édifices et les règles de leur architecture[3] ». Telle est en effet la préoccupation de Le Brun : il épelle l'antiquité en archéologue plutôt qu'en artiste; l'eurythmie sévère des marbres grecs, l'imposante majesté des sculptures égyptiennes, l'intéressent moins vivement que les costumes et les armes, c'est-à-dire ce qu'on appelle, dans la langue de l'art, le détail. Cédant à son penchant, Le Brun fait ample moisson de documents. Nul doute que de retour en France il ne soit un peintre érudit.

On connaît de lui un recueil de dessins d'après l'antique, exécutés à Rome, et dédiés à son protecteur, le chancelier Séguier. Ce recueil renferme soixante-cinq compositions à la plume. Desportes l'avait-il vu avant d'écrire les lignes que nous venons de rappeler? On pourrait le supposer, tant le choix des sujets semble répondre à l'énumération sommaire faite par Desportes. Trente-cinq dessins sont pris d'après des statues, et, chose surprenante chez un peintre que ses préférences inclinent à traduire la forme virile, ce sont les figures de femmes qui dominent. Trois filles de *Niobé*, six statues de *Cérès*, des sibylles, des bacchantes, une vestale, Faustine, sont reproduites par Le Brun dans la première partie du recueil. Puis l'érudit prend la place du peintre. « Ici commence le Livre de la milice des anciens, » est-il écrit sur un feuillet, et cette note est de Le Brun. Alors se succèdent, sous sa plume, des casques, des porte-enseigne, des archers

[1] « 200 desseins dudit deffunt s. Le Brun et autres études pour divers tableaux et d'après Raphaël. » — « Deux cents desseins dudit s. Le Brun, et autres estudes pour divers tableaux; quelques-uns de sa main et faits par lui; d'autres d'après Raphaël. » (Voir *Pièces justificatives*, document XV.)

[2] Nivelon, fol. 19.

[3] *Vies des Premiers Peintres du Roi*, t. I, p. 11.

avant-coureurs, autant de compositions qui, prises isolément, offrent peu d'attrait, mais dont l'artiste se propose évidemment de tirer profit, le moment venu. La dernière partie du recueil a pour titre : « Livre de la religion des anciens Romains. » La cognée pontificale, le bâton de l'augure, l'autel des parfums, le chapeau des flamines, s'y trouvent dessinés et attestent l'empressement de Le Brun à se munir de renseignements utiles.

Ce recueil est loin de renfermer l'ensemble des études faites par notre artiste d'après l'antique. On trouva le 11 mai 1690 dans la maison de Le Brun à Montmorency, parmi les innombrables dessins qui étaient en sa possession, un portefeuille ainsi mentionné sur son inventaire :

« Cent cinq morceaux dessinés à Rome d'après l'antique, dont la plus grande partie sort de la main de M. Le Brun[1]. »

Ce n'est pas, comme on pourrait le supposer, pendant son séjour à Rome, que Le Brun fit parvenir à Séguier le volume dont il vient d'être question, et qui est aujourd'hui au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. L'épître par laquelle le peintre dédie son travail au chancelier nous avertit dès les premières lignes que Le Brun n'est plus étudiant : « Je passerois dans votre esprit pour téméraire, dit-il, si je prétendois vous faire un présent des dessins que vostre libéralité m'a permis de rassembler des plus beaux ouvrages des sculpteurs anciens, puisque ce n'est qu'une restitution de ce qui est à vous et une révolution de ce qui doit retourner à son principe. »

La phrase qui suit est plus explicite encore : « Si mon travail vous satisfaict, Monseigneur, vous le regarderez comme le fruit d'une plante que vous avez eu la bonté de cultiver et les deffauts que vous y remarquerez me seront pardonnables, ayant esté commis dans une saison que vous aviez destinée pour mes estudes. »

La lettre entière serait à citer. Son étendue nous empêche de lui donner place à cette page[2]. Disons seulement que l'épître de Le Brun, qui ne porte pas de date, doit avoir été écrite entre 1648 et 1655. Il est en effet question dans le texte du peintre de la charge de protecteur que remplit Séguier près de l'Académie royale de peinture. Or, Séguier porta le titre de protecteur à deux reprises : de la fondation de l'Académie au 29 juin 1655, époque à laquelle il se démit de sa charge en faveur de Mazarin, et du 3 avril 1661 jusqu'à sa mort en 1672. Mais pendant la seconde période de son protectorat l'influence de Séguier fut plus nominale que réelle. Colbert avait alors le titre de vice-protecteur et c'est lui qui était en fait le premier dignitaire de l'Académie. Le Brun le savait mieux que personne; aussi nous pensons qu'il n'eût pas osé parler ouvertement comme il le fait dans sa dédicace des « grâces départies par Séguier à ceux de l'Académie

[1] Voir *Pièces justificatives*, document XV. — [2] On la trouvera aux *Écrits du maître*, lettre VII.

royalle dont il est le protecteur ». Un pareil propos eût été, après 1661, une ironie ou une maladresse, deux fautes que Le Brun ne pouvait commettre.

Une preuve inattendue de la sollicitude de Séguier à l'égard de Le Brun, lors de son voyage en Italie, a été récemment mise au jour. De quelque importance qu'eût été sa lettre au cardinal-neveu en faveur de l'artiste, Séguier avait fait plus, il s'était mis en rapport avec Gueffier, notre chargé d'affaires près la cour de Rome. Nous voyons, en effet, par la réponse de ce diplomate au chancelier, sous la date du 15 mars 1643, que Le Brun lui avait été fortement recommandé. La lettre de Gueffier nous apprend en outre que, dès le mois de février, Le Brun reçut de son protecteur un acompte de 50 pistoles sur sa pension.

« Quant à votre peintre, Monseigneur, écrit Gueffier, je vous ay donné avis, il y a quinze jours ou environ, que l'on m'avoit monstré un ordre de votre part de recevoir cinquante pistolles pour luy bailler, et que cela avoist esté faict, dont les s^rs^ Marchand et Pariset doivent fournir les quitances; je crois qu'il n'aura manqué de vous en donner compte luy-mesmes et qu'outre la permission que j'ay eue un peu après son arrivée, de l'ambassadeur du grand-duc d'aller copier quelques tableaux qui sont icy au palais de Médicis, le majordome du pape me l'a donnée aussi ces jours passez qu'il puisse aller travailler à S. Pierre où sont les plus belles peintures de l'Italie, de Michel-Ange, de Raphaël et autres excellents peintres, où il a maintenant le moyen de s'exercer et apprendre, comme je voy jusques icy qu'il en a la volonté et qu'il s'y applique; à quoy je ne manqueray de prendre garde et de l'exhorter de foys à autres pour se rendre digne de la grâce qu'il vous plaist luy faire, Monseigneur, de luy donner le moyen de se faire habille homme en sa profession [1]. »

Ainsi Gueffier prend l'engagement d'exercer une sorte de tutelle sur Le Brun. Il ne négligera point de lui prodiguer ses conseils. C'est, n'en doutons pas, que Séguier l'a chargé de prendre ce soin. Mais Gueffier se trompe sur un point. La lettre par laquelle l'artiste remercia Séguier des 50 pistoles qu'il en avait reçues n'est pas, comme il le suppose, antérieure à sa propre dépêche. Cette lettre ne fut écrite que le 31 mars. C'est la première en date des lettres de Le Brun que nous connaissions. Nous y voyons que le peintre s'est fait accompagner dans les « principaux palais de Rome de personnes connoissant les antiquitez ». François Perrier fut peut-être du nombre. Après avoir exprimé son intention de dessiner les plus remarquables « bas-reliefs des histoires antiques », l'artiste se promet d'offrir ces dessins au chancelier. Le recueil dont nous parlons plus

[1] Nous empruntons cette lettre au *Courrier de l'art*, numéro du 2 janvier 1885, p. 9. Le collaborateur du journal qui a découvert ce document a discrètement caché son nom sous la rubrique : « Un de vos abonnés. » — Il est regrettable que la dépêche du chancelier qui a motivé cette réponse soit perdue.

haut reçut donc un commencement d'exécution dès le printemps de 1643. Le Brun informe en outre son protecteur qu'il vient de peindre « deux petits tableaux », dont il prie le chancelier de vouloir bien agréer l'hommage. Des sujets traités sur ces toiles il n'est pas question. Nous savons seulement que ce sont des copies, et que les originaux sont « demy-effacez » par suite de leur ancienneté[1]. Enfin Le Brun fait savoir au chancelier qu'il travaille à copier « une Vierge, la plus belle que Raphaël ait jamais faite, et qui est au palais Farnèse[2] ».

Un érudit, M. Miller, qui a le premier publié cette lettre du peintre, a cherché quelle pouvait être la *Vierge* que Le Brun proclame la plus belle qui soit sortie des mains de Raphaël. Nous partageons l'avis de M. Miller : il s'agit ici de la *Sainte Famille*, de Naples, celle que l'on désigne sous le titre de *Madonna con divino amore*, et qui appartint aux Farnèse de Parme avant que Ferdinand Ier, roi des Deux-Siciles, en devînt le possesseur[3].

Quelques mois plus tard, le 25 juillet, l'artiste fait tenir une nouvelle lettre au chancelier. Cette fois il demande à rentrer en France. Pour peu que son protecteur y consente, il va quitter Rome. Et, afin que sa requête soit mieux accueillie, Le Brun prie le chancelier d'accepter « un petit tableau représentant l'*Aurore accompagnée du Soleil et des Heures* ». Il a peint cette toile au palais Mazarin, « dans le temps que l'entrée de celuy de Farnèse estoit interdite ». Mais, depuis lors, le cardinal Barberini lui ayant fait rouvrir les portes du palais Farnèse, « je ne manqueré point, dit-il, de finir ce tableau de *Vierge* duquel j'ay ci-devant parlé à Vostre Grandeur, et la suplieré, ce tableau estant finy, d'agréer mon retour, cy elle ne me commande quelque chose de deçà pour son service ». L'artiste prend soin d'ajouter qu'il a fait un « recueil des plus rares antiquitez ». Quant aux dessins exécutés d'après Raphaël, il en possède déjà un « amas » ; l'expression est de lui. Mais il a cessé de se plaire en Italie. Le pays est dans une telle agitation que l'entrée des palais est entourée de difficultés de toute nature, et « l'on ne permet que de voir ce qui y est, mais non pas de le copier[4] ».

L'*Aurore accompagnée du Soleil et des Heures*, que notre peintre vient de reproduire

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre I.

[2] *Ibid.*

[3] Elle se voit dans la huitième salle de la galerie des tableaux, dite *Salle de Raphaël*, à Naples. La copie de Le Brun étant perdue, nous avons cru devoir, en la mentionnant dans l'*Œuvre du maître*, décrire l'original d'après Passavant, qui a pris soin d'indiquer la couleur des vêtements de chaque personnage. Il se peut que ces détails minutieux aident à reconnaître la toile du peintre français. Passavant énumère les principales copies de la *Sainte Famille*, de Naples, sur lesquelles il lui a été donné de trouver quelques renseignements. Aucune de ces copies, au nombre de dix, n'est de Le Brun, mais l'historien de Raphaël termine son énumération par ces mots : « Il existe encore en Allemagne plusieurs autres copies de cette composition, la plupart venant de France. » (*Raphaël d'Urbin*, t. II, p. 124.) Peut-être la toile de Le Brun doit-elle être cherchée au delà du Rhin ?

[4] Voir *Écrits du maître*, lettre II.

sur une toile de petites proportions au palais Mazarin, est la fresque de Guido Reni du palais Rospigliosi. Ce ne fut en effet que postérieurement au séjour de Le Brun à Rome que ce palais, élevé par un neveu de Paul V, Scipion Caffarelli, plus connu sous le nom de cardinal Borghèse, prit le nom de palais Rospigliosi, cette famille en ayant fait l'acquisition.

Tout le monde connaît le chef-d'œuvre du Guide : l'*Aurore*, escortée par les Heures, précède le char d'Apollon dont elle marque le passage dans les régions aériennes en répandant une pluie de fleurs. La grâce qui distingue les œuvres du Guide est ici relevée par la puissance du coloris. On n'a pas oublié les tons lumineux des chairs et de la chevelure d'Apollon. Le Brun, en s'arrêtant à copier cette page, montre combien il était naturellement porté à subir l'enchantement de la couleur. Il témoignait en même temps de l'indépendance de son esprit, car il y avait quelques mois seulement que le Guide, usé par le jeu, était mort dans le dénuement et l'oubli. Ses dernières productions, peintes d'une main hâtive, ne lui avaient attiré que le mépris, et ses meilleurs ouvrages ne comptaient plus alors que des détracteurs.

Le Brun se plaint avec quelque amertume de la situation politique. Ses doléances ne sont pas sans fondement. A l'heure où le peintre tenait la plume, Urbain VIII touchait au terme d'un pontificat qui avait dépassé vingt ans et dont la fin fut profondément troublée par la guerre contre le duc de Parme. Cette guerre avait éclaté en 1642, et les Romains se trouvaient en face des Vénitiens, des ducs de Toscane et de Modène ligués avec la cour de Parme. Les neveux d'Urbain VIII étaient faits responsables par l'opinion publique des désastres de cette entreprise onéreuse. C'en était assez pour que Rome fût le théâtre d'agitations fréquentes qui ne prirent fin qu'avec la médiation de la France, en 1644. Mais Séguier se connaissait aux perturbations politiques. La lettre de Le Brun n'était pas de nature à l'émouvoir. Présumant que l'artiste pouvait apprendre encore en Italie, il se garda de l'autoriser à rentrer en France.

Tout porte à croire que la décision du chancelier ne fut acceptée qu'à contre-cœur, car Le Brun tenta d'en appeler l'année suivante. Cette fois encore Séguier fut inflexible, et Nicolas Le Brun, père du peintre, dut transmettre à son fils les intentions formelles du magistrat. « J'ay receu l'argeant qu'il a pleu à Vostre Grandeur de m'envoier, écrit Le Brun le 17 octobre 1644, et en mesme temps ay apris de mon père les ordres qu'elle désire que je tienne à savoir que je demeure encore icy deux années[1]. » Nous voilà renseignés. Le chancelier n'aurait pas donné cet « ordre » au jeune peintre si celui-ci n'eût fait quelque nouvelle tentative pour regagner Paris. C'est en vain que notre artiste s'empresse d'écrire que l'ordre de Séguier lui est agréable, qu'il va s'y soumettre avec joie;

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre III. — Le Brun poursuit en ces termes : « Ce sera avec joye que j'acompliré ses volontez puisque je n'ay autre desseing que de luy obéir. »

n'ayant d'autre dessein que d'obéir à son protecteur, il entre évidemment plus de déférence que d'assentiment spontané dans ce langage.

Au surplus, Séguier se rendait compte du caractère de Le Brun. L'esprit vif de l'artiste, la facilité de son pinceau, le besoin de produire qui était la marque de son tempérament, exigeaient une tâche à remplir. L'étude, pour les hommes de cette trempe, n'est possible qu'à la condition de mettre promptement en œuvre ce qu'ils acquièrent. On dirait d'actifs moissonneurs dont les gerbes trop abondantes débordent toujours hors des granges. Le chancelier savait quelles étaient les dispositions particulières de Le Brun, et, de peur que le séjour de Rome lui devînt trop pénible, il lui demanda d'y peindre plusieurs compositions. C'est ce que nous apprend l'artiste par sa lettre du 17 octobre.

« Mon père m'a escrit aussy que vous désiriez que je fisse des tableaux pour vostre gallerie; c'est là, Monseigneur, me combler de trop de grâces de daigner mettre mes ouvrages au rang de celles des plus habilles gens, et de qui je ne mériteré jamais la comparaison, mais puisqu'il plaist ainsy à Vostre Grandeur, j'employeré tous mes eforts à me surpasser moy-mesme pour essayer à luy donner quelque petite satisfaction ou au moings luy tesmoingner l'envie que j'en ay. »

Les dernières lignes de cette lettre renferment une recommandation pressante en faveur de « monsieur de Beauvallon », ancien avocat au Conseil et dont la charge est renouvelable. Le Brun demande au chancelier de vouloir bien concéder au sieur de Beauvallon « la grâce de pouvoir vivre de lad. charge sa vie durant, sans financer, atandu qu'il n'en a pas le moyen[1] ». Cette intervention de l'artiste serait sans intérêt si le personnage recommandé n'avait eu, quelques années auparavant, assez de crédit pour venir en aide à notre peintre. C'est lui, nous l'avons vu, qui avait présenté Le Brun au chancelier. Plus d'un historien a prétendu que Le Brun était incapable d'un acte de gratitude. On voit ce qu'il faut penser d'une telle assertion.

Revenons aux peintures que Séguier a chargé l'artiste de faire pour sa galerie. Il ne s'agit plus de copies, mais bien de compositions originales. Nous entrons dans une phase nouvelle du séjour de Le Brun en Italie. Et c'est au cours de cette période que l'influence de Nicolas Poussin sur Le Brun va devenir plus manifeste. Mais la chose est-elle d'importance? Poussin a-t-il rien de français dans le style? N'est-il pas au contraire un peintre essentiellement romain? Ses biographes nous ont confié qu'il avait adopté non seulement la langue, mais le costume des Italiens de son époque. Sa pensée n'a-t-elle point souffert de cette assimilation de manières et de langage? Le maître a-t-il du moins sauvegardé son génie? L'usage veut que l'on considère Nicolas Poussin comme le chef d'école incon-

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre III.

testé dans notre pays, mais à l'heure actuelle on ne se fait pas faute de réformer l'usage. On appelle volontiers des jugements des anciens. Et, précisément, une défaveur sensible s'attache aux peintures du maître. Ses dessins sont en baisse sur le marché. La vogue est à Boucher, Watteau, Fragonard, Lancret, Latour. Peut-être, en dépossédant Poussin du renom dont il a joui si longtemps, l'opinion est-elle dans la voie raisonnable? La question vaut la peine qu'on y réponde. Nous écrivons la vie d'un peintre français : ce serait aller selon nous à l'amoindrissement de son mérite que de le montrer s'instruisant aux leçons d'un étranger.

Nicolas Poussin ne sera jamais pour nous un étranger. Esprit vigoureux, doué de bon sens, Poussin est en perpétuel colloque avec sa pensée. L'expression l'attire. Les scènes fortement nouées ont ses préférences. Mais la sobriété de l'ordonnance, la clarté du geste et de l'attitude, triompheront toujours de l'émotion de l'artiste. Il ne laissera rien au hasard ou à la fantaisie. Quel que soit son sujet, il aura soin que les lignes pondérées de la composition parlent aux yeux avec calme. Ce procédé n'appartient qu'au génie. C'est également le génie qui seul possède le secret de ne pas s'en tenir au caractère et d'atteindre au style dans des pages expressives. Cette gradation est familière à Poussin. Souvent même il dépasse le style et parvient jusqu'au sublime. Or, dans sa marche ascendante, ce n'est pas l'inspiration spontanée qui soutient le maître. Il ignore les visions soudaines. La méditation et l'étude constituent sa force. Poussin, si fréquemment appelé le peintre philosophe, est en effet un homme de réflexion. Il conçoit, il analyse et il déduit. Ce travail est parfois prolongé. L'idée première se montre rebelle; elle n'a ni la logique, ni la simplicité, ni l'aspect saisissant que poursuit le peintre. Mais il vient une heure où il entre en pleine possession d'une pensée à la fois pathétique et pittoresque. Alors l'homme d'étude prend la place du philosophe. Il se pénètre du jeu des passions sur le visage humain, il surprend un geste, il consulte la nature, il interroge les maîtres du passé : les statues grecques lui confient les lois de leur harmonie souveraine; le ciel, l'arbre, la fleur, la source, le grain de sable, les frontons mutilés, lui prêtent le cadre variable et superbe de ses drames élevés. Et, ni la méditation, ni l'étude, quelque patientes, quelque minutieuses que les ait voulues Poussin, n'ont refroidi son pinceau. Ses œuvres si laborieusement préparées ont l'aisance des pages improvisées. Une sève abondante circule de toutes parts sur les toiles du maître et les pare depuis deux cents ans de l'éternelle jeunesse des chefs-d'œuvre.

En retraçant la genèse des peintures de Poussin, nous n'avons fait que suivre l'histoire. Ne nous montre-t-elle pas le peintre étudiant l'optique dans les traités de Vitellio? Il se rend familière l'architecture ancienne au Colysée, au Panthéon, au Forum, devant la pyramide de Caïus Sextius. On connaît le nom du chirurgien près duquel il allait

IMPRIMERIE NATIONALE.

chercher de justes notions d'anatomie; le modèle vivant était sans cesse devant ses yeux à l'école du Dominiquin où il se rendait avec assiduité. On le vit également dans l'école d'Andrea Sacchi. Mis en contact avec la nature au cours de ses promenades solitaires hors des murs de la ville, Poussin ne pouvait s'arracher au charme du spectacle qui le captivait. Bonaventure d'Argonne, dans ses *Mélanges* publiés sous le pseudonyme de Vigneul-Marville, parle ainsi du maître qu'il a connu seulement vers 1660, c'est-à-dire au déclin de sa vie : « Je le voyais fréquemment au milieu des ruines de l'ancienne Rome, dans la campagne ou sur les bords du Tibre, esquissant un paysage qui lui plaisait, et je l'ai rencontré avec son mouchoir rempli de pierres, de mousse ou de fleurs qu'il portait chez lui pour les peindre d'après nature. » D'Argonne eut un jour la curiosité de s'approcher de Poussin et de lui demander par quelle voie il avait su atteindre à la perfection. Et Poussin de lui répondre : « Je n'ai rien négligé[1]. » Secondé par l'Algarde et Duquesnoy, on l'avait vu mesurer les statues et les bas-reliefs antiques. Une copie des *Noces aldobrandines* qui se voient aujourd'hui à la bibliothèque du Vatican avait été faite par lui et décorait son atelier.

Il n'est pas surprenant qu'après avoir acquis cette connaissance parfaite de la configuration des objets et s'être pénétré des hauts enseignements de l'histoire, des légendes ingénieuses de la Fable, Poussin ait été en mesure d'aborder tous les genres. Son œuvre est considérable : le maître français ne s'est guère montré moins fécond que Rubens. L'Ancien et le Nouveau Testament, les mythes des théogonies disparues, les sacrements de la religion de Jésus-Christ, Athènes et Rome, l'allégorie et le portrait ont tenté son pinceau. Et, dans ses pages les plus achevées, l'âme des sites plane sur les scènes grandioses qu'il retrace. Car ce peintre d'histoire est en même temps un prestigieux paysagiste. S'il ne se montre pas supérieur à Ruysdaël et à Claude Gellée, sa place est près d'eux. Le paysage de Poussin ne va pas sans personnages. Il sert de cadre à ses compositions. De là son infériorité, mais aussi son caractère. Poussin n'a pas recherché la nature physique pour elle-même; il ne s'est épris de la végétation naissante du printemps que lorsqu'il portait dans sa pensée le *Paradis terrestre*. Voulant peindre le *Déluge*, il place les tragiques épisodes du drame terrestre au sein d'un paysage désolé par les rigueurs de l'hiver. Des esprits chagrins ont blâmé ce genre de conceptions. Cependant quoi de mieux raisonné! L'homme s'est-il jamais isolé de la nature? Je le sais, le paysage historique inauguré par Poussin est resté l'écueil de plusieurs. Le peintre de l'*Arcadie* n'a pas eu de postérité dans l'École. Sa personnalité n'en demeure que plus haute. Tel fut, en effet, le talent du maître, telle son adresse à déployer toutes les finesses d'une

[1] *Mélanges d'histoire et de littérature* recueillis par M. de Vigneul-Marville; Paris, 1701, 3 vol. in-12, t. II, p. 141.

exécution brillante, sans omettre ces vérités de détail qui témoignent chez lui d'une entière possession de son art, que certaines œuvres capitales, comme le tableau des *Israélites recueillant la manne dans le désert*, intéressent à la fois par l'ampleur et l'unité du sujet, la justesse des expressions, le mouvement rythmé des groupes et des attitudes, la fidélité des costumes, la sévère harmonie du paysage et d'innombrables réminiscences de la statuaire antique.

Mais ce sont là des éloges qui se peuvent appliquer à plus d'un chef-d'œuvre. Disons bien vite que ce qui distingue les toiles de Poussin, c'est la pensée. Plus que le dessin, la composition, le coloris, le peintre veut que la pensée reste lisible sur chacune de ses pages. Aussi le voyons-nous se tenir en garde contre les entraînements de la palette du Titien, qui pourtant le séduit. Des tons brillants seraient en désaccord avec le recueillement des scènes qu'il préfère. Un style simple, châtié, correct, empreint d'une noble mélancolie, convient à l'expression de ses sentiments contenus. Ce n'est pas que Poussin n'ait eu ses enthousiasmes. On sait le culte dont il fit preuve envers le Dominiquin. Il alla jusqu'à copier la *Flagellation de saint André*, de ce maître alors vivement combattu; puis, ayant fait replacer dans l'église San Girolamo della Carita la *Communion de saint Jérôme* que l'on avait reléguée dans un grenier, Poussin, nous dit l'un de ses biographes, fit de ce tableau le sujet d'une leçon publique dans laquelle il osa comparer cette toile à la *Transfiguration*, de Raphaël, et à la *Descente de croix*, de Daniel de Volterre. Cependant, qui se hasarderait à voir en Poussin un disciple du Dominiquin! Si donc notre artiste, quel que soit le respect chaleureux dont il entoure ses devanciers ou ses contemporains, ne cesse d'être lui-même, la France n'a-t-elle pas quelque droit de le retenir pour l'un des siens lorsque le génie de Poussin est en si parfait accord avec notre génie national?

On se souvient de la dernière lettre du peintre à Chantelou, lettre que l'on pourrait appeler le testament de Poussin. Le maître, voulant parler des « parties essentielles de l'art qui ne peuvent s'apprendre », débutait par ces mots dans lesquels il a résumé toute sa doctrine : « Le sujet doit être noble et ne pas tirer tout son mérite du travail mécanique de l'artiste. » La nécessité de la pensée a-t-elle été plus nettement proclamée? Et à quelle École, à quel maître étranger pourrait convenir cette haute devise? Venise et les Flandres ne verraient qu'une entrave à leurs fantaisies dans un pareil précepte. Telle n'est pas la crainte de Poussin, et, revenant vers la fin de sa lettre sur son axiome favori, le peintre se surprend à écrire : « On ne peut donner de règles à ce sujet, c'est le rameau d'or de Virgile qu'aucun homme ne peut ni trouver ni cueillir s'il n'est guidé par le destin. » L'artiste philosophe qui tient ce langage est trop réfléchi pour appartenir à l'Italie. D'autre part, le bon sens et la netteté qui recommandent ses grandes œuvres empêchent qu'on soit tenté de l'assimiler aux peintres mystiques de l'école allemande. Ce Français, que sa

naissance fit le compatriote de Corneille et dont le génie se rapproche par plus d'un point de celui du poète, appartient vraiment à la France.

Tel est le maître dont Le Brun avait déjà goûté les conseils lorsqu'il entreprit d'imiter son style. Desportes dit que notre artiste, dès les premiers temps de son séjour à Rome, eut accès « chez les grands et chez les curieux[1] ». Nul doute que le commandeur del Pozzo n'ait admis le jeune peintre dans ses galeries. On sait que del Pozzo possédait la suite des *Sacrements*, de Poussin. Ces peintures avaient été faites antérieurement au voyage du maître à Paris. Chantelou, qui les avait vues, souhaita vivement d'en obtenir une copie. Mais Poussin ne put se résoudre à cette besogne ingrate, et, reprenant un à un les sujets qu'il avait traités, il composa en quelques années, après son retour à Rome, une seconde suite des *Sacrements*. L'un de ces tableaux, l'*Extrême-Onction*, que l'on considère comme le plus achevé, fut peint en 1644. Le Brun fut certainement admis des premiers à voir cette peinture. Au surplus, depuis longtemps déjà, notre artiste avait eu l'occasion d'étudier le style de Poussin. Est-ce que le tableau des *Israélites recueillant la manne dans le désert* ne lui était pas connu? Or, cette toile est riche d'enseignements pour l'œil du peintre. Est-ce que mainte galerie de Rome, en dehors de la collection du commandeur del Pozzo, ne renfermait pas des œuvres de Poussin? Ses amis Claude, Guaspre, Perrier, Duquesnoy, Thibaut Poissant, dont l'atelier pouvait être aisément fréquenté, ne possédaient-ils pas des études, des croquis du maître sur lesquels un artiste attentif pouvait surprendre avec fruit le travail intime du génie? Les modèles ne devaient pas lui manquer, aussi Le Brun se trouva-t-il en mesure d'exécuter en quelques mois jusqu'à quatre tableaux dans le goût de Poussin. Les sujets traités par notre peintre furent *Horatius Coclès*, *Mucius Scævola*, la *Mort de Caton* et une *Allégorie du Tibre*.

Le tableau d'*Horatius Coclès* a son histoire. Nivelon l'a racontée et, après lui, Gault de Saint-Germain et Maria Graham lui ont donné place dans leurs biographies de Nicolas Poussin.

Charles Le Brun, dit Nivelon, avait su atteindre à un tel degré d'habileté qu'il fit un tableau à l'insu de tout le monde et s'arrangea de telle manière qu'on l'exposât publiquement, un jour de fête, sans que personne en connût l'auteur. Le clergé de Rome estima que l'œuvre était essentiellement originale. On y cherchait la trace d'une main française, et l'opinion publique attribua cette toile à Poussin. Le maître fut bientôt instruit de ce qui se passait. De plus d'un côté on lui fit compliment d'avoir peint l'*Horatius Coclès*. Le Brun se joignit avec intention aux personnes qui s'empressaient un

[1] *Vies des Premiers Peintres*, t. I, p. 10-11. — « Tout lui fut ouvert », écrit encore Desportes.

matin autour de Poussin pendant qu'il se promenait selon sa coutume sur la terrasse de la Trinité. Poussin, l'ayant aperçu, lui dit : « On est venu me parler d'un tableau que l'on m'attribue et je ne sais ce que c'est; allons le voir ensemble! » Ils partent, et Poussin, s'il faut en croire Nivelon, se serait montré fort intrigué en présence du tableau dont il chercha vainement à reconnaître l'auteur. Il n'était pas sans voir qu'on l'avait habilement imité, et pendant quelques instants il laissa percer une secrète inquiétude au sujet du peintre chez lequel il était en droit de craindre un émule. Alors Le Brun s'approcha de lui, et, le pressant de dire son véritable sentiment sur l'œuvre exposée, lui avoua confidentiellement qu'il s'était appliqué à lui emprunter quelque chose de sa grande manière. Poussin, ajoute l'historien avec une pointe de malignité, parut agréablement surpris par l'aveu de Le Brun, mais il se retira sans désabuser personne, ne pouvant se résoudre à ce que sa gloire se trouvât compromise par le succès d'un jeune homme. Et, longtemps après, l'*Horatius Coclès* fut considéré, même à Paris, comme une œuvre de Poussin[1].

De nombreux groupes bien distribués, des détails d'architecture heureusement combinés, les figures volantes de la Victoire et de l'Amour libérateur, imposent au regard sur cette page historique dans laquelle le peintre a retracé l'héroïque défense du pont Sublicius, dernier rempart du Janicule. Cette peinture a passé en Angleterre. Elle fait partie de la riche collection de tableaux des vieux maîtres au collège de Dulwich.

Mucius Scævola suivit de près *Horatius Coclès*. Cette seconde œuvre est conçue dans les mêmes données que la première, mais, bien qu'il s'agisse d'un nouvel épisode du siège de Rome par Porsenna, Le Brun a complètement modifié sa composition. Le tableau a fait partie du musée des Monuments français et Landon en a publié la gravure[2].

Il semble que le style de Le Brun se soit encore rapproché du style de Poussin lorsqu'il peint la *Mort de Caton*. La scène ne comporte que trois personnages. Caton d'Utique, la main crispée, ayant près de lui l'arme dont il vient de se frapper et les pages immortelles du *Phédon* dans lesquelles il a puisé la force de mourir, est étendu sur sa couche. La sévérité de l'appartement rappelle les vertus du stoïcien. Deux serviteurs attérés contemplent le corps de leur maître. L'œuvre est saisissante[3].

[1] Nivelon, fol. 19. — Victor Cousin, qui a visité la galerie de Dulwich ayant à la main le livre de Waagen, *Ouvrages d'art et artistes en Angleterre*, écrit en face des tableaux de notre peintre : « deux Le Brun, le *Massacre des Innocents* et *Horatius Coclès défendant le pont*, où M. Waagen trouve d'heureuses imitations du Poussin. » (*Archives de l'art français, Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, publié sous la direction de MM. Ph. de Chennevières et Anatole de Montaiglon; Paris, Dumoulin, 1851-1860, 6 vol. in-8°, t. III, p. 15.)

[2] Le *Mucius Scævola* a échappé aux recherches de Nivelon qui s'excuse de n'être pas en mesure de le décrire. (Voir mss., fol. 21.) « Je n'ai pu avoir aucune lumière de ce tableau ni le découvrir. »

[3] La *Mort de Caton* a été gravée par Lebas dans les *Annales du Musée* publiées par C.-P. Landon (série de 1801 à 1810), 17 vol. in-8°, t. XI, p. 49, pl. XXII.

Le *Tibre* complète la suite d'ouvrages exécutés par Le Brun à l'imitation de Poussin. C'est une allégorie dont nous aurions peu à dire si Nivelon n'avait eu soin de nous apprendre que « Guaspre Dughet voulut par amitié peindre le paysage » de cette toile[1]. L'abondance des pensées, qui est l'un des signes distinctifs de l'esprit de Le Brun et contre laquelle l'artiste est parfois inhabile à réagir, se trahit dans le *Tibre*. Le Fleuve, reconnaissable à l'urne symbolique et à la corne d'Amalthée, aurait suffi à un peintre sagement épris de sobriété. Tel n'est pas Le Brun. Il lui faut la Louve traditionnelle, Romulus et Rémus, des trophées d'armes, la Victoire au repos, la Renommée cédant au sommeil! Mais l'accumulation des détails est ici la preuve évidente que notre artiste cède à un besoin de synthèse historique. A ses yeux le Tibre n'est pas le fleuve qui prend sa source sur les Apennins et va se perdre dans la mer Tyrrhénienne après avoir promené sa vague capricieuse à travers la province de Pérouse et la campagne de Rome : c'est le fleuve qui coule sous le pont Sublicius et au pied du môle d'Adrien.

Ce que nous venons de dire permet de préciser la part d'influence qui appartient à Poussin dans la formation dernière de Le Brun. Celui-ci avait appris au contact de Vouet à couvrir de vastes surfaces. Quelque tumulte dans l'ensemble décoratif, un peu de violence dans la pose ou le geste, ne déplaisaient pas aux disciples de Vouet. Autre est la doctrine de Poussin. Il s'est orienté vers l'antique en même temps qu'il consulte la nature. A le suivre, on ne peut moins faire que d'acquérir de la tenue. Le maître a le pas mesuré. Son langage est laconique, parfois sentencieux; son style concis et serré. Le Brun lui sera redevable de la clarté qu'il va mettre dans ses compositions. Le souvenir de Poussin ne le quittera plus. Il aura sans cesse devant les yeux les *Israélites recueillant la manne*, *Éliézer et Rébecca*, *Mars et Vénus*. Un dessin de Le Brun qu'on ne peut trop admirer au musée du Louvre renferme un épisode du tableau de *Mars et Vénus*. Notre lecteur l'a vu; c'est une étude aux trois crayons représentant un Amour monté sur un loup qui, dans son élan, culbute d'autres Amours. Ici l'habileté de Le Brun fait illusion : Poussin n'a pas mieux dessiné[2].

Toutefois, si durable que soit le culte de Le Brun envers le peintre de l'*Arcadie*, jamais ses ouvrages n'auront la profondeur philosophique des pages de Poussin. Le Brun se laissera dominer par le faste de Louis XIV, les victoires des capitaines, les ambassades des peuples tributaires, les grandes funérailles, que sais-je, tous les événements qui vont se dérouler pendant un demi-siècle et qu'il devra peindre d'une main rapide[3].

[1] Mss., fol. 22.

[2] *Notice des dessins du musée du Louvre*, par Frédéric Reiset; Paris, de Mourgue frères, 1866-1869, 2 vol. in-8°, t. II (n° 854). — Le Louvre possède un deuxième dessin d'après le même tableau, et représentant un enfant couché s'affublant du baudrier et du casque de Mars, qui ne mérite pas moins d'éloges (n° 855).

[3] Faisant allusion à l'influence heureuse de Poussin

A ce compte, il est aisé de le prévoir, l'artiste ne jouira pas de ce recueillement salutaire sans lequel le génie produit avec peine. Le Brun sera décorateur, historien, portraitiste, il n'aura pas le loisir d'être philosophe.

Une lacune qu'il faut signaler chez notre peintre, c'est son indifférence à l'endroit de la nature physique. Nous le verrons s'approprier des connaissances étendues en architecture, mais il ne peindra jamais un paysage. A Rome même où il s'est rendu pour achever son éducation d'artiste, à Rome où ses modèles et ses amis se nomment Claude Gellée, Poussin, Dughet, c'est à l'un d'eux qu'il va demander de peindre le fond de son tableau du *Tibre*.

On n'a pas oublié que Le Brun, pour obéir aux ordres de Séguier, avait pris l'engagement de lui envoyer plusieurs toiles. Nivelon paraît ignorer ce détail. Par contre, Guillet de Saint-Georges nous apprend que l'artiste peignit à Rome un certain nombre de tableaux qu'il fit tenir au chancelier pour sa galerie. Et le biographe cite parmi les plus remarquables une *Descente de croix*, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, l'*Ange Raphaël conduisant le jeune Tobie* et la *Charité romaine*[1]. Enfin, vers le même temps, le peintre dut exécuter sur cuivre un *Calvaire* comportant, outre les figures du Christ, de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste, celles de Marie-Madeleine, de saint Jean-Baptiste et de saint François. Cette peinture, de petites dimensions[2], avait été commandée à Le Brun pour le grand maître des chevaliers de Malte, Jean-Paul Lascaris, élu en 1636 et dont le gouvernement se poursuivit avec éclat pendant plus de vingt années[3].

On trouvera peut-être que le peintre travaillait avec une extrême rapidité. C'est d'une main fiévreuse qu'il multiplie ses ouvrages. Il en faut prendre son parti, cette promptitude d'exécution lui sera familière durant toute sa vie. Au surplus, en ces temps lointains, c'était une aptitude commune à bien d'autres. Pendant son séjour à Rome, Le Brun put se convaincre que des pages prestement faites sont parfois des

sur notre peintre, le comte Léon de Laborde a très bien dit : « Charles Le Brun fut envoyé à Rome (1643-1646) avant la fondation de l'école, par le chancelier Séguier, qui l'y entretenait à ses frais, après l'avoir chaudement recommandé au Poussin. C'est là qu'en étudiant la sculpture antique, et en méditant sur les compositions du peintre des Andelys, il forgea ces belles chaînes qui ne le fixèrent pas au style le plus pur, mais qui arrêtèrent et dominèrent toujours cette nature fougueuse et exubérante. » (*Rapport sur l'application des arts à l'industrie*; Paris, Imprimerie impériale, 1856, in-8°, p. 790.)

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 7. — Nivelon, sans assigner de date au tableau de l'*Ange Raphaël conduisant le jeune Tobie*, laisse supposer que cette peinture n'aurait pas été exécutée en Italie. (Voir Mss., fol. 112-113.)

[2] Il mesurait environ « deux pieds de haut », dit Nivelon. (Voir fol. 24.)

[3] Nivelon, dans sa description du tableau, s'exprime ainsi : « Saint François, dont le grand maître portait le nom, y est représenté embrassant le bas de la croix. » (*Loco cit.*) Le renseignement pèche évidemment par quelque point. Lascaris, cinquante-cinquième grand maître de l'ordre de Malte, a pour prénoms Jean-Paul. Élu le 12 juin 1636, il mourut le 14 août 1657.

chefs-d'œuvre. Sans parler de Poussin qui travaillait avec une vitesse étonnante, ne sait-on pas qu'il suffisait d'un jour à Guaspre Dughet pour exécuter un vaste paysage peuplé de figures, et que Claude Gellée ne peignit pas moins de dix-sept tableaux dans la seule année 1644?

C'est à cette même date que mourut le pape Urbain VIII, et Rome se ressentit du changement de pontife. Les Français notamment eurent à souffrir de l'agitation générale fomentée par les Espagnols qui avaient à tâche de faire passer la tiare sur la tête du cardinal Panfili. Leurs efforts triomphèrent. Le cardinal fut élu le 15 septembre et prit le nom d'Innocent X. Le Brun, dans l'une de ses lettres, entretient le chancelier des difficultés qu'il a traversées pendant la vacance du siège. Il s'est endetté! Les palais étant fermés, quiconque y voulait pénétrer ne le pouvait sans débourser. En conséquence, il supplie Sa Grandeur de lui envoyer quelque argent, en dehors de sa pension dont le dernier semestre est à peu près dévoré. Cette requête formulée, l'artiste fait part à son protecteur du projet où il est de passer à Venise : « Ayant envie de m'en aller à Venise pour y pouvoir estudier commodément, écrit-il, je prends la hardiesse d'importuner Vostre Grandeur en la suppliant très humblement de ne me point abandonner en ce besoing[1]. » Ces lignes sont du 12 décembre 1644.

Nous savions que Le Brun n'était pas allé à Venise. De Piles nous avait fait cette confidence sans y mettre d'ailleurs beaucoup de mesure. « Les jeunes peintres, écrit de Piles, qui reviennent de Rome passent ordinairement à Venise, pour prendre au moins quelque teinture du bon coloris : mais Le Brun n'eut pas cette curiosité[2]. » C'est trop dire. Que l'artiste, par suite d'empêchements qui ne nous sont pas connus, n'ait pu se rendre dans la ville du Titien, du moins se proposait-il de faire cet utile pèlerinage. Peut-être Séguier désapprouva-t-il le dessein de Le Brun. Nous voyons, en effet, par une lettre du peintre écrite en 1645, que le chancelier ne cessait de lui demander de nouvelles toiles. Faut-il croire que Séguier ait appréhendé des retards dans l'exécution de ses commandes s'il eût autorisé Le Brun à se fixer à Venise? Le fait est possible.

Mais trois ans s'étaient écoulés depuis que notre artiste avait quitté la France; il exprima de nouveau son désir de revoir Paris. L'occasion lui paraissait favorable. Séguier lui ayant demandé, entre autres ouvrages, diverses copies, Le Brun s'excusa de n'être pas en mesure de le satisfaire : « Je voulois, dit-il, obtenir une licence pour entrer au Vatican, à cette fin d'y faire les tableaux qu'il vous a pleu m'ordonner, pour les luy présenter, ce que je n'ay peu faire d'autant que le pape a logé un cardinal dans les appartements où sont lesdits tableaux, qui ne permet pas d'y entrer. » En retour, l'artiste essaye de

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre IV. — [2] *Abrégé de la Vie des peintres*, p. 506.

dédommager son protecteur. Il lui offre quatre tableaux de sa composition. C'est du moins ce que laisse supposer un passage de sa lettre : « Pour ne perdre point entièrement le temps, j'ay fait ces deux icy que je supplie humblement Vostre Grandeur d'agréer, espérant avoir l'honneur de luy en présenter bientost deux autres auxquels je travaille à présent. » Mais, évidemment, les sujets traités par Le Brun dans ces toiles spontanément promises ne lui ont pas été indiqués. Lui seul les a choisis, et sa dette envers le chancelier ne se trouvera pas diminuée par l'envoi de ces peintures. Il a conscience que Séguier attend davantage. Celui-ci a fait parvenir à son peintre des instructions formelles, car voici en quels termes lui répond l'artiste : « Quand à ceux qu'il a pleu à Vostre Grandeur m'ordonner pour vostre gallerie, j'appréhende fort de ne les pouvoir faire en cette ville, non seulement à cause qu'il me faudrait estre encore icy plus de deux ans à les faire, pour la difficulté qu'il y a à présent d'entrer dans les pallais où sont les belles ouvrages, mais aussi pour le danger où se trouvent ici maintenant les François. De sorte, Monseigneur, que pour exécuter vos ordres avec liberté et peindre les tableaux que Vostre Grandeur désire de moy pour sa gallerie, je croy qu'il seroit expédient que je feusse à Paris, où j'ay desseing de retourner, s'il plaist à Vostre Grandeur m'en accorder le congé[1]. »

Ces lignes sont explicites. Dès lors que le peintre estime qu'il exécutera plus commodément à Paris qu'à Rome les toiles que lui a demandées son protecteur, il est bien évident que ce ne sont pas des copies, mais des œuvres originales qu'on attend de son pinceau.

La réponse de Séguier ne nous est pas connue, mais nous pouvons croire que cette fois il ne vit pas d'objections au projet de Le Brun, puisque celui-ci quitta l'Italie en décembre 1645[2].

C'est sans doute en cette même année que Poussin s'était montré d'une bienveillance toute particulière envers notre peintre. Nivelon dit que le maître se rendait fréquemment chez Le Brun. En retour, celui-ci se montrait assidu aux promenades matinales de Poussin sur le Pincio. « Un jour, écrit Nivelon, M. Le Brun avait demandé à M. Le Poussin la liberté de le voir chez lui, ce qu'il accordait à très peu de personnes, et ils eurent un entretien assez remarquable pour n'être pas omis[3]. » En effet, la conversation des deux artistes eut pour objet la fluidité de l'atmosphère rendue sensible par une

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre V.

[2] On voit par ce qui précède que Guillet de Saint-Georges est dans l'erreur lorsqu'il écrit, au cours de son éloge de Louis Testelin : « En 1644, il travailla avec M. Champagne l'oncle dans le Palais-Cardinal... sur la fin de la même année, il fut aussi associé avec M. Le Brun pour travailler à quelques tableaux et à des ornements pour la vieille église des religieuses du Val-de-Grâce. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 216-217.) En 1644, Le Brun se trouve à Rome. Il n'est de retour en France qu'en janvier 1646.

[3] Nivelon, fol. 22.

IMPRIMERIE NATIONALE.

adroite dégradation des couleurs. Le Brun se serait permis, en cette circonstance, de dire son sentiment sur un *Paysage* auquel travaillait Poussin. Le jeune peintre aurait fait observer au maître que l'air dont il avait enveloppé ses plans éloignés conservait trop de solidité. A l'appui de ses remarques, Le Brun se serait avisé de dire qu'un miroir placé à distance d'un tableau permet d'en voir les objets mieux fondus et la couleur moins intense. « Ces raisonnements, conclut Nivelon, ne déplurent pas à M. Le Poussin par l'estime qu'il en fit[1]. » Il est au moins étrange que la leçon vînt de Le Brun. Nous savons combien était grande la science de Poussin. Avec quel art n'a-t-il pas traité le paysage du *Diogène?* Il est vrai que le *Diogène* est postérieur de quelques années à l'entretien que nous rappelons; mais comment ne pas reconnaître en face de ce chef-d'œuvre que Poussin possédait à fond les lois de la perspective et savait rendre en maître l'effet de l'air interposé?

Quant au « miroir » que Le Brun conseille de placer à distance de l'œuvre d'art, nous savons de quel secours il est devenu pour le peintre et le sculpteur. On chercherait vainement de nos jours un atelier dans lequel ne se trouvât point la grande psyché roulante, toujours consultée par l'œil de l'artiste. L'emploi de la psyché, qui se répandit en Italie avant d'être adopté dans le reste de l'Europe, ne doit remonter chez nous qu'au XVII^e^ siècle[2].

« Ayant recueilli par ses soins et ses études ce qu'il y avait de beau dans Rome, en moins de trois années, il [Le Brun] se résolut de revenir en France, bien qu'il fût sollicité par l'ambassadeur d'Espagne et les cardinaux de cette nation de passer chez eux. L'amour de la patrie l'emporta[3]. »

Ainsi parle Nivelon. L'influence subitement acquise par les Espagnols dans la ville de Rome après l'avènement d'Innocent X rendait particulièrement flatteuses les avances dont Le Brun fut l'objet. Mais il portait le titre de peintre du Roi, il était l'obligé du chancelier de France, et bien qu'en rentrant à Paris il ne dût retrouver ni Richelieu ni Louis XIII qui l'avaient protégé, Le Brun pouvait espérer que Mazarin lui serait propice. D'ailleurs, ses proches habitaient Paris, et, d'autre part, il lui tardait de se mesurer avec Simon Vouet. Ayant décliné les propositions des Espagnols, « il partit de Rome et prit la route de France[4] ». Le 18 janvier 1646, il était à Lyon.

C'est de là qu'il fit part au chancelier des motifs de son retour. L'impossibilité où se

[1] Nivelon, fol. 23.

[2] Notre lecteur verra plus loin qu'antérieurement au ministère de Colbert, la fabrication des glaces dans notre pays disposait de moyens trop précaires pour que les artistes français eussent à leur portée les psychés dont ils font usage aujourd'hui. Les princes eux-mêmes ne se servaient que de miroirs d'un très petit diamètre, les glaces de provenance italienne étant fort coûteuses.

[3] Nivelon, fol. 25.

[4] *Ibid.*

trouvent les Français de pénétrer commodément dans les galeries l'a obligé à copier une *Adoration des Bergers*, de Raphaël, non d'après l'œuvre elle-même, mais d'après une esquisse[1]. Son travail, dans de telles conditions, est naturellement défectueux. Aussi « monsieur Poussin » lui a-t-il conseillé de revenir auprès du chancelier où il sera en mesure de le satisfaire par des œuvres de son invention, préférables à de mauvaises copies d'après des ébauches. « C'est pourquoy, Monseigneur, ajoute Le Brun, après avoir eu ce conseil de mondit sieur Poussin, je prins résolution de partir de Rome pour m'en revenir à Paris; et n'ayant point d'argent pour ce faire, je fus contraint d'en emprunter de mes amis avec lesquels je suis venu jusques à Lyon, tant pour m'abiller que pour faire mondit voyage, qui m'oblige maintenant de suplier très humblement Vostre Grandeur de m'assister de ses libéralitez accoustumées, afin de me donner moyen de m'aquitter tant de la dépence que j'ay faite en mondit voyage que de celle dont j'ay besoing de faire encore jusque à Paris[2]. »

Le Brun attendit à Lyon la réponse de Séguier et peignit dans cette ville les portraits de « M. Pantheau[3], son ami, et de M. Blanchet[4] ». Nous tenons le renseignement de Nivelon. Le même auteur parle d'un *Christ mort* que Le Brun aurait peint à Lyon dans l'espace d'une journée[5]. D'autre part, Guillet de Saint-Georges écrit que l'artiste « fit quelque séjour à Lyon pour la satisfaction d'amis qui eurent plusieurs tableaux de sa main, entre autres un *Christ au Sépulcre*[6]. Il y fit aussi, ajoute Guillet, un *Martyre de*

[1] Nous pensons avec M. Miller que cette phrase se rapporte à l'*Adoration des Bergers*, aujourd'hui perdue, et que signale Passavant au tome II, p. 41-42, de sa *Vie de Raphaël* (édition française).

[2] Voir *Écrits du maître*, lettre VI. — On voit par cette lettre, datée du 18 janvier 1646, que le départ de Le Brun a été assez précipité. De plus, l'artiste a dû se rendre de Rome à Lyon par la voie la plus directe, puisqu'il n'avait pas de ressources. Il est donc probable qu'il n'a quitté Rome que vers la fin de décembre 1645, et lorsque Nivelon écrit que Le Brun vécut en Italie « moins de trois années », il se trompe, car, nous l'avons vu, Poussin et Le Brun étaient arrivés à Rome le 5 novembre 1642.

[3] Pantheau ou mieux Pantho (Germain), né en 1602, fut le peintre en titre de la ville de Lyon de 1637 à 1675, date de sa mort. Son nom s'écrit aussi Panthod. (Voir sur cet artiste la notice de M. Natalis Rondot publiée dans le compte rendu de la *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements en 1887*; Paris, 1887, in-8°, p. 527.)

[4] Nivelon, fol. 25. — Blanchet (Thomas), né à Paris en 1617, mort en 1689 à Lyon où il passa la majeure partie de sa vie, est connu comme peintre d'histoire et de portraits. Le Brun présenta le 30 mars 1676 le tableau de réception de Blanchet à l'Académie royale de peinture. Il représentait *Cadmus qui, ayant tué le Dragon, reçoit les ordres de Minerve*. Il est fait mention de Blanchet dans le procès-verbal de la séance du 11 avril 1676, au cours de laquelle l'Académie agréa que Blanchet établît une Académie en la ville de Lyon « pour y enseigner la jeunesse dans les arts de peinture et de sculpture ». Il reçut le titre de professeur le 30 mai suivant.

[5] Nivelon, fol. 111. — Au témoignage élogieux de Nivelon sur les peintures de Le Brun exécutées à Lyon lorsqu'il revenait de Rome s'ajoute celui de Desportes : « On dit qu'en repassant à Lyon il fit des portraits d'amis, un Christ qu'on porte au tombeau, peint au premier coup, et d'autres ouvrages qui se ressentoient de son commerce avec le Poussin. » (*Vies des Premiers Peintres du Roi*, t. I, p. 12.)

[6] Guillet ajoute : « M. Lasne l'a gravé. » Nous supposons que ce *Christ au Sépulcre* est le même tableau que le *Christ mort* signalé par Nivelon.

saint Barthélemy et un *Caton d'Utique* expirant des coups qu'il s'est donné lui-même[1]. » Guillet n'est pas bien informé. La *Mort de Caton* nous est connue. Ce n'est pas à Lyon, mais à Rome qu'a été peint ce tableau. Quant au *Christ au Sépulcre*, Clapasson le signalera au siècle suivant dans sa *Description de la ville de Lyon*. Il décore alors le maître-autel de l'église Saint-Paul, et l'historien lyonnais prend soin de nous apprendre que Le Brun l'a exécuté « à son retour d'Italie, pour Pantot, peintre de la ville et qui étoit son ami ». Clapasson ajoute que « le dessein en est d'une grande beauté[2] ».

L'artiste dut séjourner à Lyon pendant une partie du mois de février. Ayant quitté cette ville, « il resta quelque temps à Dijon[3] » et enfin regagna Paris. Le 7 mai 1646, il était parrain d'un fils de son frère aîné, Nicolas Le Brun, le peintre de paysages, et l'enfant reçut le prénom de Charles[4].

Le chancelier accueillit l'artiste à son retour avec des témoignages d'amitié[5]. Mais l'heure était peu favorable aux lettres et à l'art. Guébriant, Créqui, Turenne, Condé, occupaient les esprits par leurs victoires. Turenne humiliait le duc de Bavière et se préparait à triompher des Impériaux dans l'Allemagne orientale, pendant que Condé les battait dans les plaines de Lens. Le duc de Guise, abandonné par Mazarin, était fait prisonnier à Naples, après la révolte infructueuse de Masaniello. Servien et le comte d'Avaux conduisaient les négociations qui allaient aboutir à la paix de Westphalie. Des

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 7.

[2] *Description de la ville de Lyon*, par Paul Rivière de la Brinais, pseudonyme d'André Clapasson; Lyon, 1741, in-8°, p. 185. — Le même auteur parle d'une *Purification de la Vierge* dans l'église de l'Hôtel-Dieu (p. 53) et d'une *Descente de croix* chez les Carmélites (p. 154), également de Le Brun, mais ces peintures ne se rattachent pas au séjour que fit notre peintre dans la ville de Lyon à son retour d'Italie.

[3] Nivelon, fol. 25. — Aucune trace n'existe aux archives départementales ou communales de Dijon du passage de Le Brun dans cette ville.

[4] Jal, *Dictionnaire critique*, p. 752. (Voir *Pièces justificatives*, document III, § 1.) M. Herluison, qui, le premier, a publié l'acte de naissance de ce fils de Nicolas Le Brun, a également donné un acte concernant Charlotte, fille du même artiste, et née le 5 avril 1642. Mais l'acte de baptême de Charlotte nous apprend que Nicolas Le Brun, maître peintre à Paris, était alors marié avec Perisse Pasque (peut-être faut-il lire Perrine plutôt que Perisse), tandis qu'en 1646 il est l'époux de Jeanne Humbelot. (*Actes d'état civil*, p. 222.) Le second mariage de Nicolas Le Brun, frère du peintre, n'a rien d'anormal. Mais Jal fait dater l'union de Nicolas Le Brun avec Jeanne Humbelot du 24 février 1642 et deux mois plus tard on le dit encore marié avec Perisse Pasque! On en est réduit à se demander si le Nicolas Le Brun, père de Charlotte en avril 1642 et père de Charles en mai 1646, est la même personne. Peut-être sommes-nous en présence de deux homonymes, peintres l'un et l'autre? En toute occurrence, ces deux artistes appartenaient au même monde, car le parrain de Charlotte, née en 1642, est Jean Humbelot, graveur de taille-douce, et la marraine, Charlotte Marins, femme d'Estienne Le Bé, maître écrivain. Les Le Bé, on s'en souvient, étaient étroitement alliés aux Le Brun. Faut-il voir dans « Perisse Pasque » une lecture absolument fautive? Nous sommes en avril. Pâques est une solennité dont la date est proche. Est-il fait dans ces mots mystérieux une allusion à la fête de Pâques? Les dates aussi bien que les noms laissent ici l'esprit perplexe, et nous ne saurions résoudre la question posée.

[5] Nivelon, fol. 25. — Desportes écrit : « Arrivé à Paris, il alla rendre ses premiers hommages à son respectable protecteur, qui le reçut moins en supérieur satisfait qu'en père tendre et affectueux. » (*Vies des Premiers Peintres du Roi*, t. I, p. 12.)

événements de cette gravité ne devaient pas servir les intérêts de notre artiste. Il est probable que sa main se ralentit. Sa pensée, du moins, ne fut pas inactive. L'art avait à compter avec des adversaires plus dangereux que ne pouvaient l'être les capitaines promenant nos armes victorieuses à travers l'Europe. La lutte soutenue par la jurande devenait aiguë et menaçait la liberté du peintre. Le Brun songea dès lors à la fondation de l'Académie. Entre temps, il avait acquis de ses deniers, ou reçu de son protecteur, la charge de « valet de chambre du Roi [1] », et moins d'une année après son retour à Paris, il épousait, le 26 février 1647, dans l'église Saint-Séverin, Suzanne Butay, âgée de vingt et un ans, fille de Robert Butay, peintre du Roi, et de Marguerite Le Grain [2]. Charles Le Brun avait alors vingt-huit ans.

[1] Nous laissons à Jal la responsabilité de son assertion, lorsqu'il dit que « Le Brun avait acheté sa charge de la chambre, à son retour de Rome, en 1646 ». (*Dictionnaire critique*, p. 753.) Le peintre, on l'a vu, était loin d'être riche au début de cette même année 1646. Il se peut donc que le titre de valet de chambre du Roi ait été acheté pour lui par le seul protecteur que nous lui connaissions, c'est-à-dire par Pierre Séguier. Le fait exact, c'est que, en 1647, Le Brun est qualifié « peintre et valet de chambre du Roy » sur son acte de mariage. Jal prétend que l'artiste se défit plus tard de son titre de valet de chambre. Toutefois, il le portait encore, non seulement en 1651, ainsi que le prouve le marché intervenu entre lui et M. de Nouveau, mais en 1654, lorsqu'il signa, de concert avec M. Olier, le devis des peintures à faire au séminaire de Saint-Sulpice. (Voir *Pièces justificatives*, documents V et VIII.)

[2] Voir *Pièces justificatives*, document III, § 1. — Suzanne Butay appartenait à une famille d'artistes. Aucun d'eux n'a conquis une grande célébrité. Aucun n'a fait partie de l'Académie fondée par Le Brun. Mais des notes assez nombreuses recueillies par Jal sur les Butay nous révèlent que la pratique de l'art a été l'occupation traditionnelle de cette maison pendant le XVII^e^ siècle. On en peut conclure que Suzanne Butay dut être initiée parmi ses proches aux travaux quotidiens dont elle allait devenir l'attentif témoin en épousant Charles Le Brun. (Voir *Dictionnaire critique*, p. 296-298.) — Dezallier d'Argenville, qui d'ailleurs ne mentionne pas le mariage de Le Brun, suppose que notre peintre ne revint d'Italie qu'en 1648. Nous ne prendrions pas la peine de relever cette erreur si d'Argenville ne s'était appliqué avec une insistance singulière à faire prévaloir son opinion. « Des ouvrages si rares, écrit d'Argenville, élevèrent infiniment ce jeune peintre, et engagèrent le chancelier Séguier à l'envoyer en Italie en 1642. Il y fut entretenu par ce grand protecteur pendant l'espace de six années, et mis en pension à Rome chez le fameux Poussin. » A l'appui de ce texte d'Argenville écrit en note : « De Piles s'est trompé en disant que Le Brun n'a été que trois ans en Italie. Ce peintre a déclaré lui-même qu'il y avoit resté six années ainsi qu'il est porté sur les registres de l'Académie. » Voilà qui est formel, mais d'Argenville n'est pas encore satisfait. « Ce peintre (Le Brun), écrira-t-il plus loin, négligea malheureusement de voir Venise pour revenir plus promptement à Paris vers la fin de 1648. » (*Abrégé de la Vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages...* par M. ***; Paris, de Bure l'aîné, 1762, 4 vol. in-8°, tome IV, p. 125-126.) Sauf la date du départ de Le Brun, rien n'est exact dans le texte de d'Argenville. Notre artiste n'a pas été le pensionnaire de Poussin à Rome. Nous ne soupçonnons pas dans quelles circonstances Le Brun aurait pu avancer qu'il était demeuré six ans en Italie. A quels registres de l'Académie fait allusion d'Argenville? S'ils existent, ces registres renferment une mention sans valeur. Le Brun, on l'a vu plus haut, écrit de Lyon à son protecteur le 16 janvier 1646. A dater de ce moment, il ne quittera plus la France. Il se marie en 1647 et dès le début de 1648 l'Académie de peinture sera fondée à la suite de ses actives démarches.

CHAPITRE III

1648

L'ACADÉMIE DE PEINTURE

Une page de Pellisson. — Commencements difficiles de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — Sur quel principe s'appuyaient les promoteurs de l'institution. — De l'artiste et de l'artisan au XVII^e^ siècle. — Lutte ouverte entre l'art et le métier, dès le XVI^e^ siècle. — Intolérance des jurandes à l'égard des artistes isolés. — Rôle protecteur de la royauté. — Création d'offices. — Lettres de maîtrise octroyées par le pouvoir. — La charge de valet de chambre du Roi. — Les brevetaires. — Artistes et artisans logés au Louvre. — Immunité des officiers de la Couronne. — Pourquoi ces divers privilèges furent jugés insuffisants par Le Brun. — Droit fiscal prélevé par la Couronne sur les charges qu'elle distribue. — Inconvénients résultant de la vente des brevets. — Au droit exceptionnel que concèdent les brevets du Roi Le Brun veut substituer le droit commun. — Il veut affranchir l'art, et des exigences de la maîtrise, et des faveurs du pouvoir. — Premiers statuts de l'Académie. — Défense aux futurs académiciens de tenir boutique. — L'enseigne réglementaire est prohibée. — Le procès Levêque et Bellot. — Requête des jurés contre les brevetaires. — Le Parlement favorable aux jurés. — Signification par les jurés de l'arrêt du Parlement. — On n'ose s'attaquer à Le Brun. — Motifs de cette hésitation. — Mécontentement de Le Brun. — Ses conférences avec les frères Testelin deviennent plus fréquentes. — Conférences semblables tenues chez d'Egmont en présence de Michel Corneille, Jacques Sarazin et de M. de Charmois. — Requête rédigée par M. de Charmois. — Il en soumet le texte à Le Brun. — Opinion de Vitet en contradiction avec le témoignage de Testelin. — M. de Charmois devant le conseil de régence. — L'Académie est autorisée. — Premières séances. — Les douze Anciens. — Ouverture de l'école académique. — Irritation de la maîtrise. — Vouet et Mignard adversaires de l'Académie. — Dissidences. — La jonction des maîtres avec l'Académie. — Attitude de Le Brun. — Ratabon. — Errard. — Nouveaux statuts. — Séguier. — Mazarin protecteur de l'Académie. — La jonction est rompue. — L'Académie va loger au Louvre. — Le Brun provoque un don de 2,000 livres nécessaires à la compagnie. — La période des débuts est close pour l'Académie.

Pellisson, premier historien de l'Académie française, a raconté avec une grâce naïve les débuts de l'illustre compagnie. Rappelant l'origine toute fortuite d'une académie romaine, née de la rencontre de quelques poètes au repas de noces de Lorenzo Mancini, l'écrivain se plaît à marquer ce qu'il y eut d'également imprévu dans la fondation de l'Académie française. Il avoue sans détours que les premiers membres de ce corps savant furent loin de soupçonner la portée de leur entreprise. Puis nous assistons à leurs causeries familières dans le salon de Conrart. Nous les surprenons discourant sur l'ouvrage d'un confrère, « et leurs conférences, écrit Pellisson, étaient suivies tantost d'une promenade, tantost d'une collation qu'ils faisaient ensemble[1] ». On croit lire une églogue

[1] *Histoire de l'Académie françoise*; Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1701, in-12, p. 7.

de Segrais. Pendant une période assez longue, les académiciens se rassemblent sans autre but que celui de se voir et de parler. Ils sont un groupe en attendant qu'ils soient une élite; un cercle intime avant d'être un salon.

A peine a-t-on surpris le dessein des académiciens que l'on vient de toutes parts au-devant d'eux. Le cardinal-ministre se déclare leur protecteur. Ils se proposent de fixer la langue d'une nation, de servir d'arbitres au génie; c'est à peine si quelques mécontents osent juger la tâche ambitieuse. Ils limitent leur nombre au chiffre restreint de quarante membres et les lettrés s'inclinent. Tant de condescendance a de quoi surprendre. Il est évident que l'Académie française venait à son heure. Elle répondait à un besoin, elle comblait une lacune, on la salua comme une puissance attendue.

Autres furent les commencements de l'Académie de peinture. A moins d'être absolument étranger à l'histoire de l'art, il n'est pas permis de comparer l'Académie royale de peinture à l'Académie française. Aucun trait de ressemblance entre elles. L'une et l'autre ont été fondées, il est vrai, vers le même temps, mais que de contrastes dans leurs origines! La première naît sans effort; la seconde n'obtient de vivre qu'au prix de luttes violentes. Les nombreux écrivains que les règlements sévères de l'Académie française excluent de l'institution se montrent déférents envers elle. C'est vainement que l'Académie royale demeure ouverte à tous les artistes de quelque talent. On ne lui sait pas gré de son esprit libéral. Tel peintre ou sculpteur en droit de se joindre à ses émules au sein de l'Académie se gardera d'en rien faire. La compagnie placée sous le patronage de Richelieu borne son rôle à surveiller les évolutions de la langue écrite ou parlée. Elle s'érige en gardienne de la tradition. La société fondée par les douze Anciens fait acte d'initiative. Elle ouvre une école. L'enseignement de l'art est offert à tous par ses membres les plus illustres. Peine perdue. Quoi qu'elle tente, ses détracteurs acharnés ne désarment pas. Hommes de chicane, on les surprend sans cesse au Châtelet ou au Parlement. Ils réglementent, ils saisissent, ils poursuivent et, en fin de compte, ils entravent. Peu s'en faut que l'Académie naissante ne soit réduite à néant par ces rudes adversaires. Où est l'explication d'une pareille résistance?

Quand il fut question de fonder l'Académie de peinture, l'heure était aux agitations et aux cabales. Anne d'Autriche, après avoir encouragé les esprits turbulents que Richelieu s'était efforcé de tenir loin de la cour, venait de secouer le joug des « importants » et de confier le pouvoir à Mazarin. Les conseillers de la veille se virent congédiés, proscrits, enfermés. La Fronde devint un parti et bientôt une autorité. On sait combien la Couronne eut alors à compter avec les parlements du royaume alliés au Parlement de Paris, à la Chambre des comptes, à la Cour des aides. L'opposition légale avait pris corps. La royauté fut en échec.

Or, l'Académie de peinture ne tendait à rien moins qu'à prendre acte des libertés concédées de longue date par la monarchie aux peintres et aux sculpteurs du Roi, aux artistes logés au Louvre, et à faire que ces libertés profitassent au grand nombre. Le moment était mal choisi. Se réclamer d'un usage établi par le souverain, n'était-ce pas aller au-devant de l'attaque? L'institution royale mise en cause, comment espérer que des privilèges accordés par le bon plaisir seraient respectés? D'autre part, il était prématuré de battre en brèche maîtrises et jurandes au nom de la liberté individuelle. Les maîtrises devaient vivre encore pendant plus d'un siècle. Enhardis par des troubles qui autorisaient toutes les audaces, les jurés se liguèrent contre l'Académie.

La bonne foi de plusieurs peut être admise. Les jurés avaient droit sur le métier et la limite est souvent arbitraire entre le métier et l'art. Où l'artisan cesse-t-il d'être? Où commence l'artiste? Au XVII^e^ siècle, Boileau, La Fontaine, Balzac, Tallemant des Réaux, écrivent artisan pour artiste, et par contre on appelait artiste, dans le langage usuel, un orfèvre et un tapissier! Ces locutions indifféremment employées aidaient à confondre le maître d'œuvre avec l'ouvrier. Dans les arts du dessin, le génie ne peut se passer de l'outil. Il demeure tributaire de la forme ou de la couleur. Il veut parler à l'âme et ce sont des corps qu'il façonne; l'expression de la beauté morale est son but, mais il n'y peut prétendre qu'en interprétant la beauté physique. Et, soit que le sculpteur ou le peintre reproduise la forme humaine dans sa splendeur, soit qu'il se contente du rôle secondaire d'ornemaniste, son procédé ne varie pas. Le même marbre, les mêmes couleurs, sont mis en œuvre par l'artiste et par l'artisan.

Qu'importe? Est-ce que le bon sens ne distingue pas entre eux, et ne va-t-on pas trouver puéril que nous osions chercher quelque analogie entre le maître d'œuvre et l'ouvrier parce que l'un et l'autre usent du même ciseau? La comparaison, il est vrai, semblerait aujourd'hui ridicule, presque offensante. Cependant, au XIII^e^ siècle, lors de la constitution des corps de métiers, l'analogie, toute lointaine qu'elle soit, basée sur la similitude du procédé, rapprocha l'ouvrier de l'artiste. Tous deux s'enrôlèrent dans la même corporation; et pendant deux siècles au moins l'art et le métier vécurent côte à côte, s'appuyant l'un sur l'autre; pendant deux siècles, le métier fut le collaborateur de l'art et ensemble ils ont produit des chefs-d'œuvre que nous admirons. Notre archéologie française doit ses trésors à la corporation dans laquelle les « ymagiers » et les « painctres d'histoires » étaient mêlés aux « vitriers » et aux « fondeurs ».

Qui donc était venu rompre l'entente primitive? Par quel enchaînement de circonstances la corporation, cessant d'être un foyer pour l'artiste, fit-elle peser sur l'art les exigences d'une autorité jalouse et sans grandeur?

Les raisons de ce changement sont nombreuses et les exposer ici nous entraînerait

IMPRIMERIE NATIONALE

hors de notre sujet. Disons toutefois que des franchises étaient accordées par les statuts corporatifs aux fils de maîtres, et peu à peu les fonctions héréditaires balancèrent au sein de la corporation les charges électives. De ce jour, l'équilibre entre l'art et le métier fut détruit. Le métier gouverna. Un esprit mercantile dicta tous les actes des maîtrises et des jurandes. Ce ne furent bientôt que poursuites exercées par les corps de métiers contre les artisans ou les artistes qui prétendaient demeurer libres. Querelles et procès se succédaient sans relâche. Vainement on signalait l'injustice des patrons envers les apprentis, les conditions onéreuses du « chef-d'œuvre » imposé aux compagnons. Le désordre allait croissant. De toutes parts, les associations combattaient l'individu ou luttaient entre elles au nom d'un monopole disputé par vingt métiers rivaux. Telle était la situation fâcheuse des corporations dès le XVI^e^ siècle, c'est-à-dire près de cent ans avant que Charles Le Brun et quelques artistes de ses amis offrissent à l'art un refuge au sein de l'Académie de peinture.

Mais on se demandera sans doute à quoi songeait le pouvoir? La royauté ne prenait-elle pas souci de pareils abus? Henri IV, Louis XIII, ou, si l'on préfère, Sully et Richelieu n'avaient-ils point essayé de discipliner ces confréries tracassières, dont l'esprit exclusif portait le trouble dans l'industrie et retardait le développement de l'art national?

La royauté n'était pas restée inactive au milieu de ces conflits. Ce qui rendait les corporations redoutables, c'était, avant tout, les privilèges qu'elles avaient obtenus. Impuissants à rapporter les ordonnances et les édits favorables à la communauté, les rois créèrent des offices dont les bénéficiaires, directement placés sous la protection du souverain, échappèrent à la corporation. C'est ainsi que, dès 1550, un édit royal avait institué de nombreux offices dans les villes situées sur les bords de la Seine et de l'Yonne au profit de Marc Béchot, graveur de la Monnaie, qui eut permission de vendre à son gré les charges dont il était titulaire[1].

Charles IX avait augmenté le nombre des jurés, se réservant de pourvoir aux titres qu'il créait. Henri III, par l'édit de 1580, avait accordé à sa sœur, la reine de Navarre, le droit de nommer dans chaque ville du royaume où elle entrerait deux maîtres de chaque métier « qui devaient être reçus sans chef-d'œuvre ». Ainsi le pouvoir s'efforçait de lutter contre l'omnipotence des corporations et de s'ingérer dans leur gouvernement. Les lettres de maîtrise accordées ou vendues à de nombreux artisans mettaient en péril le monopole de la communauté; mais, comme l'a très bien dit un économiste éminent, « plus les princes multipliaient ces lettres, plus les anciens maîtres s'opposaient énergiquement à l'introduction de concurrents privilégiés; ils imaginaient mille vexations

[1] *Histoire des classes ouvrières en France*, par E. Levasseur; Paris, Guillaumin et C^ie^, 1859, 2 vol. in-8°, t. II, p. 108.

pour effrayer les acheteurs, abreuvaient de dégoûts de toute espèce les nouveaux venus, ou les forçaient à payer secrètement une grosse somme à la confrérie pour s'y faire accepter[1] ».

L'ordonnance de décembre 1581 visait la réorganisation complète des corps de métiers, mais Henri III s'étant ouvertement déclaré l'adversaire de l'indépendance des corporations, son ordonnance était demeurée sans effet. L'édit de 1597, pour avoir été mieux obéi, fut encore l'objet d'une résistance obstinée que Sully et Richelieu s'appliquèrent à combattre sans remporter une entière victoire. Toutefois, s'il était malaisé d'agir directement sur la communauté, en lui imposant de nouveaux membres, les rois eurent du moins la ressource de s'entourer d'artistes et d'artisans que leur titre officiel plaçait à l'abri des revendications du corps de métiers. Tels furent les titulaires de la charge enviée de « valet de chambre du Roi », les « brevetaires », c'est-à-dire ceux qui, ayant travaillé pour la Couronne, recevaient un brevet de « peintre » ou de « sculpteur du Roi », et enfin les pensionnaires munis d'un logement au Louvre. A des titres différents, ces « officiers » faisaient partie de la maison royale.

La charge de valet de chambre et celle de peintre du Roi étaient anciennes : on sait que Jean Fouquet fut le peintre en titre de Louis XI, et Clément Marot, le valet de chambre de Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier. Les pensionnaires du Louvre sont de date plus récente. C'est seulement à la fin de l'année 1608 que la Grande Galerie du Louvre venant d'être achevée, Henri IV prit une ordonnance dans laquelle il s'exprime en ces termes :

« Nous avons fait disposer le bâtiment en telle forme que nous puissions loger commodément quantité des meilleurs ouvriers et des plus suffisants maîtres qui pourraient se recouvrer tant de peinture, sculpture, orfèvrerie, horlogerie, insculpture en pierreries qu'autres de plusieurs et excellents arts, tant pour nous servir d'iceux, comme pour être par ce même moyen employés par nos sujets. »

Henri IV, par cette fondation, portait un coup terrible aux corps de métiers. Les artisans du Louvre échappèrent à la juridiction de la confrérie. Pas de visites des jurés chez ces favoris de la Couronne; aucun jugement possible sur leurs ouvrages; point de saisies ni d'amendes. Et ces artisans privilégiés avaient droit à deux apprentis; ils pouvaient passer maîtres au bout de cinq années de compagnonnage « sans être astreints à faire aucun chef-d'œuvre »; ils étaient libres de travailler sans contrôle pour les sujets du Roi, c'est-à-dire pour le public, et, d'autre part, « la colonie du Louvre », comme l'appelle Sauval, fut dès son origine fort nombreuse.

[1] *Histoire des classes ouvrières en France*, t. II, p. 111.

De pareilles immunités révoltèrent les métiers, qui voulurent s'opposer à l'exécution de l'ordonnance de 1608. Henri IV, par lettres patentes de 1609, maintint les exemptions accordées aux artisans du Louvre, mais pendant soixante ans ces exemptions ne cessèrent d'être alternativement contestées par les maîtres et confirmées par le pouvoir. En 1671, Colbert fit sanctionner par Louis XIV les franchises de lá « colonie », dont il subsistait encore quelques traces en 1848.

Si les artistes avaient la faculté de se soustraire aux métiers, soit en achetant des lettres de maîtrise ou une charge de valet de chambre, s'ils pouvaient aspirer au titre de peintre, de sculpteur du Roi, s'il leur était possible de se réfugier au Louvre comme dans une sorte d'asile souvent attaqué, mais, en somme, toujours défendu, qu'était-il besoin de fonder l'Académie? A quel mobile obéit Charles Le Brun en élevant ainsi autel contre autel? Les privilèges étaient, ce semble, assez nombreux sans qu'il parût nécessaire de les multiplier sous une forme nouvelle?

Observons d'abord que Le Brun étant fils de maître, et, de plus, peintre du Roi, ne pouvait être inquiété, soit qu'il se ralliât à la confrérie, où une charge lui était assurée par droit d'hérédité, soit que, dédaignant la maîtrise, il se retranchât derrière son titre d'officier de la Couronne. Il y a plus : Le Brun, à son retour de Rome, avait obtenu un brevet de valet de chambre du Roi, et, de ce chef, il était deux fois inviolable. Les maîtres n'avaient aucun moyen de le troubler dans l'exercice de son art. Lorsque notre peintre s'emploie à l'affranchissement de ses confrères, ce n'est donc pas l'intérêt personnel qui le guide. Mais ce qui lui fait le plus d'honneur dans la fondation de l'Académie, c'est moins encore son désintéressement que son indépendance.

Nous venons de dire quelle avait été la sollicitude du pouvoir à l'égard des artistes. Nous avons vu la monarchie créer des offices, décerner des brevets, ouvrir des logements dans son propre palais. Tout cela sans doute est fort louable, mais ces faveurs diverses n'allaient pas sans un droit fiscal. La royauté vendait ses privilèges, et, comme toute chose qui s'achète, ils tombaient parfois aux mains du plus offrant, lorsqu'il aurait fallu qu'ils appartinssent au plus digne. Le Roi ne distinguait pas ses brevetaires : on était officier de la Couronne à l'insu du monarque. Les charges les plus hautes, devenues vénales, restaient transmissibles au gré de l'acquéreur. Là était l'écueil. Les peintres du Roi ne formaient pas, il s'en faut, un groupe homogène. Des esprits sensés jugeaient la situation périlleuse. Au surplus, les peintres du Roi, aussi bien que les artisans du Louvre, auraient-ils été, à égal titre, des hommes d'un talent supérieur, l'emploi qu'ils devaient au souverain constituait une exception. Le Brun se rendait compte du caractère étroit et précaire que revêt toute faveur octroyée par le bon plaisir. A ce droit exceptionnel que conféraient les brevets du Roi Le Brun voulut faire succéder le droit

commun. L'entreprise n'était pas d'un courtisan. Il entrait dans la pensée du peintre un sentiment élevé de la dignité de l'artiste. Il le voulait libre, également dispensé de se plier aux exigences humiliantes de la communauté, ou de se ranger dans le camp adverse, dont la composition se trouvait chaque jour modifiée par les chances d'un marché.

A poursuivre un pareil rêve, Le Brun pouvait mécontenter le Roi et sûrement il blesserait la maîtrise. Cette pensée lui vint, n'en doutons pas, mais le caractère entier, quelque peu hautain de notre artiste, ne s'arrêta point à des considérations de cet ordre. Il chercha sous quelle forme devait être rédigée la charte d'affranchissement de l'art en attendant qu'il lui parût opportun d'agir. C'est alors que furent concertés les statuts de l'Académie de peinture, et, pendant ce temps, les jurés, inquiets et jaloux, faisaient admettre au Parlement une requête vexatoire contre les brevetaires. Effort imprudent qui leur aliéna la Reine et ses conseillers.

Il est naturel que Le Brun se soit efforcé de grouper les artistes qu'il voulait séparer de la maîtrise. A la cohésion de la communauté il convenait d'opposer une force collective. Mais l'académie projetée serait-elle si distincte de la maîtrise qu'on ne pût voir en elle une simple corporation ajoutée à tant d'autres? Son fondateur fit en sorte qu'on ne pût s'y méprendre. Non content de soustraire les vrais artistes au contact des doreurs et des marbriers, Le Brun voulut que la dignité des académiciens se manifestât publiquement. On inscrivit dans les statuts l'obligation de ne pas tenir boutique et de briser l'enseigne réglementaire imposée par les ordonnances du corps de métiers. C'était étouffer la recherche du lucre pour y substituer le point d'honneur. Aucun acte dans l'histoire de l'École française n'est comparable à cette résolution spontanée. Elle assura la liberté de l'art. Sans doute elle n'a pas sauvegardé contre le dénuement tel peintre ou sculpteur de mérite, mais elle a mis au cœur des indigents assez de fierté pour qu'on ne les vît pas s'abaisser à trafiquer de leur génie.

On sait quels incidents hâtèrent la fondation de l'Académie. Deux peintres brevetés, les sieurs Levêque et Bellot, sont attaqués par les jurés, qui procèdent brutalement à la saisie de leurs ouvrages. Ceux-ci se rendent au Châtelet et, forts du droit que leur assurent leurs brevets, obtiennent un jugement déclarant non valables les saisies dont ils ont souffert. Appel des jurés devant le Parlement. Et, afin d'imposer à la cour, la jurande abandonne volontiers la cause des deux peintres qu'elle a lésés pour atteindre plus haut. Une fois de plus, ce sont les brevetaires que l'on vise et la requête des gens de métier conclut à l'obtention d'un « arrêt en règlement sur le fait de ces privilégiés[1] ». Quelques

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, publiés pour la première fois par M. Anatole de Montaiglon; Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-18, t. I, p. 19. — Ces *Mémoires* ne portent pas de nom d'auteur. M. de Montaiglon suppose qu'ils sont l'œuvre de Henry Testelin

lignes de cette requête audacieuse feront connaître l'esprit dans lequel elle était conçue : « Elle tendoit, écrit Henry Testelin, à ce qu'il fût ordonné que le nombre des peintres dits de la maison du Roi fût réduit à quatre ou à six tout au plus, et que ce même nombre ne pût être excédé par ceux qui se qualifiaient peintres de la Reine; qu'il fût enjoint à ces peintres ainsi réservés, lorsqu'ils ne seroient point employés aux ouvrages pour le service de Leurs Majestés, de travailler en chambre, pour les maîtres de la communauté, avec défense d'en entreprendre ou d'en exécuter aucuns de leur art, soit pour les églises ou pour d'autres destinations non consenties par lesdits maîtres, à peine de confiscation desdits ouvrages, de cinq cents livres d'amende et même de punition exemplaire. »

Les jurés contestaient ainsi les franchises accordées aux peintres du Roi, puisqu'ils prétendaient exercer leur contrôle sur tous ouvrages qui n'auraient pas été commandés par le souverain, pour son propre usage. Là ne s'arrêtèrent pas les exigences. Prévoyant le cas où Anne d'Autriche viendrait à mourir, les jurés demandaient « que, à l'égard des peintres de la maison de la Reine, il fût ordonné qu'arrivant le décès d'icelle dame Reine, lesdits peintres demeureroient interdits de toutes fonctions dudit art de peinture, hormis toutefois qu'ils fussent maîtres de la communauté[1] ».

Chose plus surprenante que la rédaction même de cette pièce, le Parlement en accueillit les dures conclusions, qui furent sanctionnées par son arrêt du mois d'août 1647. C'était un triomphe pour les jurés, qui firent aussitôt signifier l'arrêt à tous les brevetaires, en même temps qu'aux artisans du Louvre. Il ne fut fait qu'une exception. Les huissiers de la jurande évitèrent de se présenter chez Le Brun.

Testelin, qui raconte le fait, révèle les motifs de ce qu'il appelle « une distinction bizarre ». M. Le Brun, dit-il, « pour éluder et se sauver le désagrément d'être reçu

et les motifs qu'il donne de cette attribution, exposés dans une introduction critique très serrée, nous ont paru probants (t. I, p. I à XXIII). Paul Lacroix, dans la *Revue universelle des arts* (année 1856, tome III de la collection, p. 431-433), se refuse à admettre le nom de Testelin et propose d'y substituer celui de Jean Rou. Deux manuscrits conservés à la bibliothèque de l'Arsenal renferment, avec quelques variantes, les *Mémoires* publiés par M. de Montaiglon. Paul Lacroix inséra dans la *Revue universelle des arts* celle des deux copies qu'il estima la meilleure, si même il ne la considérait pas comme l'original de ces précieux *Mémoires* anonymes. Les différences, d'ailleurs peu importantes, qu'il constatait entre le texte publié par M. de Montaiglon et celui qu'il donnait lui-même servaient de base à Paul Lacroix dans son argumentation. Mais le nouvel éditeur se trouva désavoué plus tard dans une note, non signée, qui se lit au tome VIII de la *Revue universelle des arts* (p. 238-239). Les *Mémoires* cessèrent d'être attribués à Jean Rou; le nom de Testelin fut de nouveau proposé. Comment expliquer l'absence de signature au bas de cette note rectificative? Paul Lacroix était homme d'esprit autant que sincère. Le désaveu qui le condamne doit avoir été rédigé par lui. Ces faits étant connus, on ne sera pas surpris que nous ayons adopté l'opinion de M. de Montaiglon sur l'auteur des *Mémoires*, et, au cours des pages qui vont suivre, nous mettrons en cause Henry Testelin toutes les fois que nous recourrons au texte du premier historiographe de l'Académie.

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 19-21.

maître, avait fait présent à la communauté d'un tableau, ouvrage de sa jeunesse[1]. Les jurés voulurent faire passer pour une espèce de retour de politesse le ménagement dont ils usèrent envers lui dans cette occasion. Mais au fond, ils redoutaient le crédit que la supériorité de son génie et de ses talents et la politesse de ses mœurs lui avaient dès lors acquis auprès des magistrats et des grands, et crurent faire beaucoup pour eux de ne se point attirer un tel adversaire[2]. »

La ruse des jurés allait être déjouée. Le Brun se sentit blessé d'une exception qu'il n'avait pas souhaitée, et ses entretiens avec les frères Testelin, dans le but de constituer une académie, devinrent plus fréquents; ils prirent bientôt le caractère de conférences au cours desquelles furent patiemment discutés les divers moyens qui permettraient d'échapper aux vexations odieuses de la maîtrise[3]. L'auteur des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie* nous apprend que la signification de l'arrêt de 1647 avait été le signal du ralliement pour tous les privilégiés, qui, se sentant menacés, confondirent leur cause afin de la mieux défendre, mais il ne vint à la pensée d'aucun de s'adresser aux juges. Plaider en face des jurés eût été une faute : on se garda de la commettre.

Par une coïncidence curieuse, tandis que Le Brun et les frères Testelin jetaient les premières bases de l'institution qui devait être l'Académie, le peintre Juste d'Egmont tenait chez lui des réunions intimes auxquelles prenaient part Michel Corneille, Jacques Sarazin et M. de Charmois, que Testelin dit être secrétaire du maréchal de Schomberg, duc d'Halluin[4]. Si enclin que dût être Testelin à juger efficaces les pourparlers auxquels

[1] On a vu quel était ce tableau, mais nous appelons l'attention du lecteur sur le témoignage de Testelin affirmant ici que Le Brun n'avait pas voulu se faire admettre dans la communauté des peintres, sculpteurs, doreurs et vitriers.

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 22.

[3] Il ne paraît pas douteux que l'Académie de Saint-Luc de Rome ait vivement frappé l'esprit de notre peintre par son fonctionnement et les ressources qu'elle pouvait offrir à la jeunesse. Ce fut évidemment l'étude de cette institution qui développa chez Le Brun l'idée de fonder en France l'Académie de peinture avec son annexe indispensable, l'école académique. Les tracasseries de la maîtrise hâtèrent l'heure de la fondation, mais c'est à Rome que Le Brun avait dû mûrir son projet. Voici, en effet, ce qu'écrit à ce propos Guillet de Saint-Georges : « Depuis son retour de Rome, M. Le Brun avoit toujours conservé le souvenir des exercices de l'Académie de Saint-Luc, nommée autrement l'Académie du dessin, qui y est établie. Il y avoit admiré la conduite qu'on y tenoit pour porter l'art du dessin à perfection. Étant revenu à Paris, il s'entretenoit incessamment avec les peintres et les sculpteurs de mérite qui comme lui en avoient été les témoins. Peu à peu, dans ces fréquentes conversations, ils projetèrent l'établissement d'une semblable académie à Paris. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 15-16.)

[4] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 25. — Testelin doit faire erreur. M. de Charmois remplissant l'office de conseiller d'État ne devait plus être secrétaire de Schomberg en 1647. Ce qui nous autorise à douter de l'assertion de Testelin, c'est moins encore l'incompatibilité existant entre l'office de secrétaire d'un particulier et les hautes fonctions de conseiller d'État que les déplacements imposés à Schomberg, qui, forcé de se démettre en 1644 du gouvernement de Languedoc, avait reçu en échange celui du pays Messin et de l'évêché de Verdun. Nommé colonel général des Suisses en 1647, il n'allait pas tarder à être appelé en Catalogne pour commander l'armée en qualité de vice-roi. Une pareille existence, si Charmois en avait dû subir le contre-coup

il prenait part chez Le Brun, il avoue que les entrevues qui eurent lieu chez d'Egmont furent plus utiles encore au succès de l'Académie. Non seulement celles-ci étaient présidées par M. de Charmois, mais il en était l'âme. Amateur distingué, lettré, homme de cour, Charmois, ayant mûrement étudié la situation faite aux artistes par la maîtrise, estima qu'il convenait d'en appeler au Roi de l'arrêt blessant du Parlement, et dans ce but il « minuta avec beaucoup de force et d'habileté une requête qu'il résolut d'aller présenter lui-même à Sa Majesté et à son conseil ». Mais, sa requête rédigée, Charmois n'eut rien de plus pressant que de se rendre chez Le Brun pour lui soumettre son travail. Notre peintre occupait dès lors dans l'École un rang honorable, et, en outre, il était apprécié pour la sûreté de son jugement. Enfin, ses relations avec le chancelier le désignaient dans la circonstance comme un intermédiaire et un appui. Si Le Brun approuvait la requête de Charmois, le chancelier, membre du conseil de régence, serait facilement intéressé à la cause des artistes. De ce côté, nulle entrave. Le Brun ne manifesta aucune déception de se voir devancé par le groupe assemblé chez d'Egmont. Le peintre, que tant d'écrivains nous ont présenté sous les dehors d'un esprit exclusif et jaloux, fit le meilleur accueil au plan de campagne de M. de Charmois. Testelin l'affirme. « M. Le Brun, dit-il, adopta avec transport un projet dont il aurait pu se faire les premiers honneurs, et l'embrassa avec une chaleur digne de la noblesse de ses sentiments et d'une aussi bonne cause[1]. »

L'adhésion donnée par Le Brun est un acte sur lequel il n'est pas utile, ce semble, de renchérir. M. Vitet, que sa haute critique recommande à l'estime de tous, raconte autrement que ne l'a fait Testelin les relations du peintre avec l'ancien secrétaire de Schomberg. D'après lui, c'est à Le Brun qu'aurait appartenu toute initiative. Le Brun se serait emparé de Charmois, l'aurait instruit, excité, convaincu en évoquant devant lui le souvenir de l'ancienne Académie de Saint-Luc, dont les exercices les avaient si vivement frappés lorsque tous deux ils habitaient Rome. Cette version semble faite pour séduire un biographe de Le Brun. D'après Vitet, notre peintre serait vraiment l'unique promoteur de l'Académie. Mais le récit de Vitet n'est pas exact[2].

quotidien, ne lui aurait pas permis de se dévouer comme il le fit à la fondation de l'Académie. D'ailleurs, Guillet de Saint-Georges le désigne comme ayant été « autrefois secrétaire de M. le maréchal de Schomberg ». Guillet s'exprime plus justement que Testelin. (Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 16.)

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 25.

[2] On comprendra que nous ne cédions pas sans effort à l'obligation de contredire un homme du caractère et de l'érudition de Vitet. Toutefois, la vérité historique ne peut s'accommoder de légendes. Voici ce qu'on lit aux pages 62-63 de l'*Histoire de l'Académie de peinture*, par Vitet, édition de 1880 (Paris, Calmann Lévy, in-12) : « M. Martin de Charmois, conseiller d'État, autrefois secrétaire de M. le maréchal de Schomberg pendant son ambassade à Rome, avait rapporté d'Italie un amour passionné des beaux-arts; on dit même que pour son plaisir il s'exerçait à sculpter et à peindre. Le Brun le prit pour confident, l'anima, l'échauffa contre

Errard, van Mol, Guillain et Le Sueur, confidents de M. de Charmois et de Le Brun, déclarent tout aussitôt se rallier à la requête dont le texte leur est présenté. Quelques jours plus tard, une réunion a lieu. Un grand nombre d'artistes, privilégiés ou non, s'y donnent rendez-vous. M. de Charmois préside. Il prononce un discours et communique le texte de sa requête. D'unanimes applaudissements accueillent cette lecture. Chacun veut appuyer de son nom le grave document qui vient d'être présenté. Le Brun, Sarazin, Perrier, de la Hyre, Errard, Corneille, d'Egmont, van Opstal, Bourdon, du Guernier, Hans van der Brughen, les frères Beaubrun et Testelin couvrent de leur autorité dans l'École l'importante supplique que Charmois se propose de porter lui-même au conseil de régence. A la suite de ces artistes, de nombreux peintres et sculpteurs, parmi lesquels se trouve plus d'un transfuge de la maîtrise, adhèrent à l'acte qui leur est soumis[1].

Charmois, ayant obtenu de paraître devant le conseil, s'y rendit le 20 janvier 1648. Il eut un plein succès. Peu s'en fallut qu'Anne d'Autriche n'exigeât de ses conseillers la suppression complète et immédiate de la maîtrise, tant elle était blessée des prétentions de celle-ci sur les peintres de sa maison. Un arrêt conforme aux conclusions de Charmois est rendu. L'Académie est fondée. Ses membres n'ont plus rien de commun avec le « métier ». Ils sont libres.

les entreprises des jurés; lui rappela les exercices qu'ils avaient ensemble admirés pendant leur séjour à Rome, dans l'ancienne Académie de Saint-Luc; vanta les grands services que cette école, selon lui, avait rendus à la peinture italienne, et insista sur la nécessité de transplanter en France quelque institution de ce genre. Une grande école ouverte à la jeunesse, remplaçant les petits ateliers que tenait en particulier chaque maître, une association de professeurs conduisant et surveillant l'école, les disciples et les maîtres étroitement unis et presque assis sur les mêmes bancs; l'Académie de Saint-Luc, en un mot, à quelques variantes près, tel était le plan de Le Brun. Il le mit sur le papier, le soumit à M. de Charmois, et lui demanda d'appeler en consultation les deux frères Testelin, ses intimes amis, deux autres peintres, Juste d'Egmont et Michel Corneille, et un sculpteur déjà célèbre, Jacques Sarazin.» Nous ne pouvons admettre cette version; M. de Charmois n'a pas été le « secrétaire de Schomberg pendant son ambassade à Rome », attendu que Schomberg n'a jamais rempli l'office d'ambassadeur à Rome. On peut s'en convaincre par le document IV de nos *Pièces justificatives* auquel nous avons donné pour titre : *Le maréchal de Schomberg a-t-il été ambassadeur à Rome?* Il y a tout lieu de penser que M. de Charmois n'a pas fait la connaissance de Le Brun lorsque celui-ci habitait Rome, car ni les lettres de notre peintre, ni celles de Poussin, ne mentionnent la présence de Charmois parmi les personnes de leur entourage. Enfin, d'Egmont ne fut pas redevable à Le Brun du projet de fondation de l'Académie, sans quoi Testelin l'aurait dit, et les faits sont présentés par lui d'une façon toute différente.

[1] Cette première assemblée fut marquée par un acte de générosité spontanée que Testelin raconte avec une simplicité touchante. Nous donnons place ici au texte de Testelin, en regrettant toutefois de n'être pas en mesure de nommer l'artiste « de mérite » qui fut l'objet de l'attention délicate de ses confrères. « L'un de ceux qui la composoient [l'assemblée] prit sur lui d'y représenter la situation où se trouvoit un homme de la profession, habile et plein de mérite, qu'une fatalité inopinée avoit réduit à l'indigence. A cet exposé tous les cœurs s'émurent d'une généreuse sensibilité. Chacun des assistants s'écria que ce jour étoit trop heureux pour les arts pour qu'il fût permis de laisser dans la souffrance un confrère dénué des secours de la fortune, et que l'Académie ne se pouvoit former sous des auspices plus favorables que sous ceux de l'humanité et de la miséricorde. L'émulation avec laquelle on se mit à contribuer à cette bonne œuvre alla jusqu'à la profusion, et valut à celui qui en fut l'objet une somme d'argent considérable. » (*Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 28.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

Charmois, qui les a si vaillamment secondés, est élu par eux chef de l'Académie. Les réunions sont presques quotidiennes. Elles ont lieu tantôt chez Henri Beaubrun, tantôt chez le directeur de la compagnie. On élabore les statuts, dont les treize articles sont promptement concertés. Puis, sans perdre de temps, on songe à l'école académique, dont le soin demeurera confié pour chaque mois de l'année à l'un des fondateurs de l'institution. Les douze Anciens — c'est le titre que vont porter les premiers professeurs de l'école — sont élus par l'Académie; puis, « afin d'obvier à toute difficulté touchant la préséance entre les douze Anciens, écrit Testelin, l'Académie décida que les mois de leur exercice et même le rang qu'ils tiendraient dans les assemblées seraient réglés au gré du sort, ce qui fut exécuté sur-le-champ. Par un heureux effet de son heureuse étoile, la primauté échut à M. Le Brun [1]. »

Bien que les Anciens soient connus, nous cédons au plaisir de les nommer ici dans l'ordre qui leur fut assigné par le sort. Ce furent, après Le Brun, Errard, Bourdon, de la Hyre, Jacques Sarazin, Michel Corneille, Perrier, Henri Beaubrun, Le Sueur, d'Egmont, van Opstal et Guillain.

Le 1er février 1648, Le Brun procède à l'ouverture de l'école. Il fait son premier cours devant une assistance considérable, composée de hauts personnages, d'artistes, de curieux et d'élèves. L'Académie, qui depuis quelque temps s'assemblait chez un ami de Charmois, près de Saint-Eustache, ne tarde pas à émigrer à l'hôtel de Clisson, rue des Deux-Boules, où Le Brun fait exposer sous les yeux des élèves les études qu'il a faites à Rome d'après Raphaël, aidé des conseils de Poussin.

Le succès croissant de l'école académique suscite autour d'elle d'implacables rancunes. La maîtrise se réveille. Vouet et Mignard prennent parti pour la communauté. Deux écoles, deux camps. L'Académie se sent en échec. On prononce le mot de fusion. Le Brun repousse toute idée de rapprochement. Aux menaces il répond par des préparatifs d'action judiciaire, mais ses confrères le désavouent. La majorité, intimidée ou séduite, demande la jonction de l'Académie avec la jurande. Cette jonction a lieu. Le Brun s'afflige d'une transaction qu'il considère comme une mésalliance et une faute. D'autre part, ses adversaires ont à tâche d'éteindre des discordes perpétuelles qui sans doute n'auront plus d'aliment, lorsque les maîtres, érigés en Académie de Saint-Luc, auront confondu leurs intérêts avec ceux de l'Académie royale de peinture. Vains pronostics. Le Brun, dans ses méfiances, avait été mieux inspiré que les partisans de la jonction. Retracer les difficultés et les froissements qui, de 1651 à 1654, résultèrent de la vie commune entre les gens de métier et les académiciens serait une chose fastidieuse. Au reste, ce qui

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 37.

intéresse le lecteur, c'est moins la lutte de deux assemblées que l'attitude de Le Brun pendant cette période de chicanes. Le Brun s'abstint de paraître au milieu de confrères divisés. Il attendit que la lassitude générale amenât une rupture nécessaire. Il importait toutefois que l'odieux de la séparation ne retombât pas sur l'Académie, et c'est à détourner habilement la responsabilité de cette mesure que s'appliqua Le Brun. Le succès couronna ses efforts.

Un intendant de la maison du Roi, Ratabon, ayant eu la pensée de s'attribuer la direction de l'Académie, charge devenue vacante par la retraite de Charmois, Errard le pressa vivement de mettre son projet à exécution. Errard avait été l'instrument principal de la jonction et il lui tardait de réparer le tort involontaire qu'il avait causé à l'Académie. A peine eut-il insisté près de l'intendant qu'il se rendit chez Le Brun et l'informa de ce qu'il avait fait. Le Brun comprit aussitôt de quel secours pouvait leur être Ratabon. Il obtint d'Errard l'autorisation de mettre Testelin dans la confidence, et ensemble ils tombèrent d'accord que l'avènement de Ratabon devait être l'occasion « d'introduire un nouveau corps de règlement, composé avec tant de prévoyance et d'habileté qu'il pût servir désormais de rempart assuré contre toutes les entreprises et les vexations de la jurande[1] ». Les termes de ces nouveaux statuts furent discutés pendant un long jour entre Le Brun, Errard, Testelin et Ratabon. Puis Le Brun reçut le mandat d'instruire le chancelier Séguier, protecteur de l'Académie depuis sa fondation, des réformes que ses amis avaient projetées avec lui. Cette négociation conduite par le peintre réussit au gré de tous. Séguier approuva ce qui avait été préparé. Il consentit à recevoir en audience officielle le nouveau directeur de l'Académie, suivi d'une députation de ce corps.

Au jour fixé, Le Brun usa d'un curieux stratagème. Les académiciens ne connaissaient pas l'intendant. Convoqués à l'hôtel Séguier, ils s'y rendirent. Ratabon les y avait devancés. Le Brun voulut lui permettre d'annoncer lui-même à l'Académie les modifications apportées aux statuts. Dans ce but, le peintre, ayant pénétré jusqu'à l'appartement du chancelier, l'entretint sur divers sujets pendant un temps assez long pour que Ratabon eût le loisir de lier connaissance avec la députation de l'Académie. « Il lui fit lecture du projet, expliqua les motifs qui avaient déterminé à telle ou telle disposition, et lui fit connaître les avantages qu'elle ne pouvait manquer d'en recueillir. Il lut ensuite le brevet, qu'il avait assurance, disait-il, d'obtenir des bontés du Roi[2]. » Ce brevet était relatif à certains privilèges que Ratabon, très écouté de Mazarin, se faisait fort d'obtenir pour les académiciens. Enfin, Le Brun, estimant que l'entrevue s'était suffisamment prolongée, cessa d'occuper le chancelier, qui ordonna d'ouvrir à l'Académie. « M. Ratabon,

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 164. — [2] *Ibid.*, p. 169.

dit Testelin, se présenta à la tête de la compagnie, et fit à M. le chancelier un compliment convenable, court et parfaitement bien tourné[1]. »

Cette audience eut une portée décisive. Séguier ne se borna pas à recevoir les académiciens avec aménité; il fit plus que d'entrer dans le détail de leurs règlements. Comprenant toute l'importance d'un protectorat redouté pour une compagnie si souvent en butte aux audaces de la maîtrise, il déclara qu'à l'instant même il voulait se démettre du titre de protecteur, et c'est le cardinal Mazarin qu'il leur conseillait de choisir à sa place, voulant se contenter à l'avenir des fonctions secondaires de vice-protecteur.

C'en était fait de la jonction. L'Académie avait recouvré son indépendance. Elle vivra désormais à l'abri des tentatives de la jurande[2]. Mais il lui faut un lieu de réunion. Sarazin consent à renoncer en sa faveur au logement qu'il occupe au-dessous de la Grande Galerie du Louvre. Un brevet du Roi, daté du 6 mai 1656, ratifie l'affectation nouvelle du logement de Sarazin. Toutefois, ce même brevet renferme une clause singulière. Sarazin n'abandonne le Louvre que pour habiter les dépendances des Tuileries. Déjà le sculpteur a son atelier dans les bâtiments de l'ancienne fonderie du palais. Diverses pièces de cette fonderie doivent être appropriées par lui afin qu'il y puisse demeurer. Et le brevet du Roi exige expressément que Sarazin emploie à ces travaux la somme de 2,000 livres qui lui sera versée par l'Académie. C'est à ce prix seulement qu'elle aura droit sur le logement du Louvre.

Une pareille disposition ne laissa pas d'embarrasser l'Académie. La plupart de ses membres n'étaient pas riches; bon nombre d'entre eux s'étaient imposé des sacrifices pour soutenir l'école; il était à prévoir que des dettes résultant de la jonction allaient peser sur la compagnie. Y ajouter une somme de 2,000 livres parut impraticable. A quel parti s'arrêter?

Le Brun vint au secours de ses confrères. « Il fut de lui-même, dit Testelin, faire l'exposé de cette situation critique à M. le chancelier, mais d'une manière si touchante et si vraie qu'il émut la libéralité de son bienfaiteur personnel en faveur de l'Académie[3]. » Une ordonnance de 2,000 livres, à prendre sur le trésorier du sceau, fut offerte en pur don à l'Académie royale par le protecteur de Le Brun.

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. I, p. 169.

[2] Cette tentative éphémère ne fut pas toutefois sans valoir quelques recrues à l'Académie. Lisons Guillet de Saint-Georges : « Le nouvel éclat de l'Académie fit un si grand effet que le corps de la maîtrise se joignit avec elle en 1651; l'union ne dura pas longtemps; cependant, quand la séparation se fit, un grand nombre des plus habiles d'entre les jurés voulurent bien demeurer incorporés dans la compagnie et s'y concertèrent à l'envi des uns des autres pour tenir en vigueur les leçons de l'école, non seulement celles d'après le modèle, comme aussi à dessiner sur les figures moulées sur belles antiques, mais encore pour la géométrie, perspective et anatomie. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 17-18.)

[3] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 5.

Ainsi se trouvaient aplanies toutes difficultés. Le Brun, qui avait contribué avec tant de zèle et d'autorité à la fondation de l'Académie, qui plus tard avait combattu le projet d'une jonction dont les effets furent désastreux, nous apparaît encore l'artisan principal du relèvement de la compagnie, lorsqu'elle se sépare pour jamais de la jurande. En toute circonstance, Le Brun fait profiter ses confrères de la faveur ou des dons généreux du chancelier. La période agitée qui marque les débuts de l'Académie royale est close. L'illustre compagnie va se recueillir et se développer. Le cardinal-ministre est son protecteur; Séguier le seconde dans ses fonctions. Les statuts de 1654, dictés par Le Brun, défendent l'Académie contre la témérité de ses adversaires ou la faiblesse de ses membres. Désormais, quel que soit le péril, Le Brun saura le combattre ou l'éviter.

Nous aurons à dire l'influence de l'Académie sur l'École française. Mais, au point où nous sommes parvenu dans la vie du maître, notre devoir est de parler des toiles importantes qu'il vient d'achever.

CHAPITRE IV

1648-1661

VAUX-LE-VICOMTE

Parole de Mazarin sur Le Brun. — Sujets religieux : le *Mai des Orfèvres* en 1647 et en 1651. — Sébastien Bourdon critique le *Martyre de saint Étienne*, de Le Brun. — Le sonnet de Charles de Beys. — La *Sainte Famille*, dite *le Benedicite*. — Caractère philosophique de cette toile. — Peintures du maître chez les Pénitentes, les Capucins, les Carmélites. — Le *Christ chez Simon le Pharisien*, aujourd'hui à l'*Accademia* de Venise. — Le tabernacle de la chapelle des Carmélites est composé par Le Brun. — Tableaux de l'artiste pour l'église Saint-Cosme, l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, le collège de Beauvais, le duc de Richelieu, le duc d'Aumont, Poncet, Mme du Plessis-Bellière, Dongoy. — Le Brun et M. Olier. — Les peintures de Saint-Sulpice. — Le *Triomphe de la Vierge*. — La *Descente du Saint-Esprit*. — Démêlés de l'artiste avec les Sulpiciens. — Sujets bibliques exécutés pour Le Noir, les religieux de Saint-François, Valdor, Poncet, Hervé. — Sujets historiques : le *Supplice ordonné par Mézence* exposé aux Jésuites, « sous le cachet ». — Ce que signifie cette locution. — Curieux usage. — Vernansal. — Pages mythologiques. — Pourquoi la Fable demeure une source d'inspiration. — Le mythe de Méléagre. — Un dessin de Le Brun à l'Albertine. — Jabach veut s'attacher Le Brun à raison de 20 pistoles par jour. — Décorations à l'hôtel des premiers présidents, chez La Bazinière, le duc d'Aumont, le chevalier de Jars, Inselin. — L'hôtel Nouveau et l'hôtel de la Rivière. — La galerie de l'hôtel Lambert. — Le Brun et Le Sueur. — Ce qu'il faut penser de leurs relations. — Une légende à détruire. — Preuves de cordialité échangées entre les deux maîtres. — Noble ambition de Le Brun. — Portraits de Roger de Rabutin, comte de Bussy, de la marquise de Monglat, de Nicolas Pomponne de Bellièvre, de la marquise du Plessis-Bellière, de la famille Jabach et des échevins de Paris. — Le Brun se rend à Vaux-le-Vicomte. — Sa femme l'accompagne. — Appartement du peintre dans le château de Fouquet. — Félibien, historiographe de Vaux-le-Vicomte. — Le *Triomphe de la Fidélité*. — L'*Apothéose d'Hercule*. — Portrait allégorique de Mme Fouquet. — Le Brun dirige les sculpteurs du surintendant. — La fabrique de tapisseries de Maincy. — Rôle de Le Brun à Maincy. — Mazarin chez Fouquet. — Entretien de Le Brun et de Mazarin. — Louis XIV à Vaux-le-Vicomte. — Décorations ingénieuses inventées par Le Brun. — Molière à Vaux. — Fête du 17 août 1661. — Les décors du théâtre sont de Le Brun. — Chute de Fouquet.

On raconte que Mazarin, pendant un séjour qu'il fit à Vaux, chez Fouquet, eut plusieurs entretiens avec Le Brun. La conversation du peintre plut au ministre. Les grandes œuvres exécutées dans la demeure princière de Vaux-le-Vicomte, si bien qualifiée par Sainte-Beuve de « Versailles anticipé », achevèrent heureusement ce que les entretiens du maître avaient commencé. Le cardinal projetait d'entreprendre la décoration du Louvre. Le Brun lui parut être le seul artiste capable de mener à bien ce vaste travail. Et lorsque Mazarin fit part de son dessein à la Reine mère, il avoua l'étonnement que lui

avait fait éprouver la rencontre, dans le royaume de France, d'un homme aussi universel que l'était Le Brun[1].

Ces faits se passaient vers 1660. A cette date, le jugement de Mazarin sur notre peintre était justifié. Depuis plus de douze ans, Le Brun multipliait ses toiles dans les palais et les églises de Paris. Tous les genres de décoration le trouvaient également préparé. Il passait d'une page religieuse à un sujet mythologique, d'une scène d'histoire à un portrait, et chaque œuvre nouvelle, rapidement produite, semblait avoir été longuement mûrie. Si prompte que fût sa main, elle était sans cesse gouvernée par la pensée.

Ce n'est pas une chose aisée que de suivre un pareil maître à travers les manifestations de son génie, pendant les années qui s'écoulèrent entre la fondation de l'Académie et la disgrâce de Fouquet.

Peu de semaines après son mariage, en 1647, Le Brun terminait le *Mai des Orfèvres*. L'honneur d'avoir été désigné par la confrérie pour peindre le tableau qu'elle faisait placer à Notre-Dame ne laissait pas d'être grand. Nivelon nous apprend que l'exécution des *mays* procura toujours « beaucoup de réputation aux peintres qui les entreprirent plus pour se faire distinguer du commun que pour ce qu'ils retiraient de ces sortes de commandes[2] ». Le sujet choisi par Le Brun fut le *Crucifiement de saint André*. L'œuvre se recommande par le dessin et la composition. Le groupe principal, formé de l'apôtre martyr et des trois soldats qui l'attachent à l'instrument de son supplice, fixe l'attention; quelques personnages secondaires, tels que le proconsul d'Achaïe et ses conseillers, sont également remarquables. Bernard Picard a gravé cet ouvrage, dont l'original est aujourd'hui dans la sacristie de Notre-Dame.

Quatre ans plus tard, en 1651, les orfèvres s'adressèrent une seconde fois à l'artiste. C'est alors qu'il peignit le *Martyre de saint Étienne*. L'œuvre est au Louvre; il est superflu de la décrire. Disons toutefois que de tous les sujets religieux peints par Le Brun et recueillis au Louvre, aucun peut-être n'est plus saisissant ni plus vrai que le *Martyre de saint Étienne*. Le succès de cette toile, à son apparition, fut général, et les confrères du peintre s'en montrèrent quelque peu jaloux. C'est un témoin qui l'affirme. Sébastien Bourdon, notamment, ne put se défendre de marquer son humeur au sein même de l'Académie. Il accusa Le Brun d'avoir tiré sa composition d'un bas-relief de Jean Goujon. Mais Bourdon ne put fournir la preuve que Le Brun connût l'œuvre sculptée dont il lui reprochait de s'être inspiré. L'écrivain qui relate ces faits n'ose également se prononcer. Cette contestation l'embarrasse, bien qu'il la croie fondée sur le seul déplaisir que fit naître chez les peintres la grande vogue du tableau de Le Brun. Qu'est-il besoin qu'on

[1] Nivelon, fol. 133. — [2] *Ibid.*, fol. 29.

le défende? N'avons-nous pas vu Nicolas Poussin emprunter à toute heure aux marbres grecs? Que Le Brun se soit souvenu de Jean Goujon lorsqu'il a peint le *Martyre de saint Étienne*, l'histoire de l'art connaît ces licences et n'en fait un grief qu'aux artistes dénués de pensée. Quant aux maîtres abondants qui, fortuitement, oublient si l'œuvre qu'ils revêtent de leur style leur appartient tout entière, ceux-là sont toujours pardonnés. A ce titre, Le Brun doit être absous. Son accusateur avait-il lu, avant d'entrer à l'Académie, le sonnet enthousiaste de Charles de Beys sur le *Sainct Estienne lapidé :*

Que d'effets merveilleux Dieu fait icy paroître!
Peut-on voir un spectacle et plus triste et plus beau?
Le premier des martyrs meurt où mourut son maistre,
En lapidant son corps on bastit son tombeau.

Ce sonnet, qui renferme la description du tableau de Le Brun, venait d'être inséré par son auteur dans ses *Œuvres poétiques* publiées à Paris chez Toussaint Quinet en un superbe volume in-quarto[1]. Un pareil hommage était fait pour susciter l'envie autour de Le Brun.

Un troisième tableau fut demandé au peintre par une confrérie, celle des charpentiers, qui avait construit une chapelle dans l'église Saint-Paul. Ce fut pour décorer l'autel de cette chapelle, dédiée à saint Joseph, que les charpentiers chargèrent Le Brun de peindre une *Sainte Famille*. Elle n'est pas moins connue que le *Martyre de saint Étienne*. L'artiste eut l'ingénieuse idée de représenter l'Enfant Jésus assis devant une table frugale, les mains jointes et récitant la prière dont on fait précéder le repas. Cette toile, maintes fois gravée, est devenue populaire sous le titre du *Benedicite*.

Nivelon nous invite à voir dans cette composition autre chose que des détails inventés par le peintre pour varier le thème d'un sujet si souvent traité. Le Brun aurait voulu donner au repas de l'Enfant Jésus un sens particulier. La sainte famille est sous le coup de la proscription. Saint Joseph va fuir avec la Vierge et l'Enfant à travers les sables de l'Afrique. Il tient déjà le bâton du voyageur. Ainsi les Hébreux célébraient la Pâque, debout, prêts à se mettre en marche. La blanche tunique de l'Enfant, semblable à la robe des pontifes, a pour but de marquer qu'il est le prêtre par excellence. Enfin, l'artiste aurait eu le dessein de rappeler par l'attitude de l'Enfant le repas suprême qu'il célébrera la veille de son supplice lorsqu'il instituera l'Eucharistie. La surprise que marque la Vierge trahirait ses pressentiments[2].

[1] Sans aller chercher le sonnet de Charles de Beys dans l'édition peu répandue de 1651, on le pourra lire à la page 117 des *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1872, où M. Anatole de Montaiglon a eu l'heureuse pensée de le recueillir.

[2] Nivelon, fol. 60-61.

IMPRIMERIE NATIONALE

Le commentaire peut paraître subtil. Si c'était un critique de nos jours qui l'eût formulé, nous y verrions sans doute un grand effort d'imagination; mais il nous vient d'un contemporain de Le Brun. C'est un écrivain du XVII^e^ siècle, c'est-à-dire un homme de l'époque où l'allégorie la plus compliquée trouva des adeptes; c'est un artiste initié aux tendances de l'École qui nous instruit de la portée philosophique des œuvres qu'il a vu peindre. Son témoignage ne doit pas être omis.

Ce ne furent pas seulement les confréries qui s'adressèrent à Le Brun. Les communautés lui demandèrent à l'envi quelque tableau religieux. Les Filles Pénitentes établies rue Saint-Denis, dans le couvent jadis habité par les moines de Saint-Magloire[1], obtinrent de l'artiste un *Christ descendu de la Croix*. La Vierge, saint Jean, Marie-Madeleine et les saintes femmes y étaient représentés formant divers groupes autour de la dépouille du Sauveur. Mais la figure de Marie-Madeleine était, entre toutes, la plus expressive. Assise, le visage inondé de larmes et couvert de ses deux mains, elle semblait incapable de supporter la vue du chef sacré du Crucifié posé, livide, sur ses genoux[2]. Ne convenait-il pas, en effet, que, dans un monastère de Pénitentes, l'image de Marie-Madeleine imposât aux regards?

Guillet de Saint-Georges parle d'une *Présentation de la Vierge* et d'une *Assomption* peintes pour les Capucins du faubourg Saint-Jacques. Mais il ajoute que ce dernier tableau ne se trouvait plus dans leur église à la fin du XVII^e^ siècle. Cependant Piganiol enregistre deux peintures de Le Brun dans cette même église; toutefois, au lieu d'une *Assomption*, c'est une *Annonciation* qu'il signale. Ces deux toiles constituaient d'ailleurs, au temps de Piganiol, la principale richesse de la chapelle des Capucins[3]. Selon toute apparence, Piganiol fait erreur, car Guillet et Nivelon sont d'accord. C'est une *Assomption* que Le Brun dut peindre pour les Capucins, et Nivelon, contemporain de Guillet, débute ainsi dans sa description : « On voit un tableau qui étoit aux Capucins du faubourg Saint-Jacques représentant une *Assomption de la Vierge*[4]. » Il semble bien résulter de ce texte que, conformément au dire de Guillet, le tableau n'était plus dans l'église des Capucins à la fin du XVII^e^ siècle. Peut-être s'y trouva-t-il replacé à une date postérieure. Cette composition renfermait les douze Apôtres, de proportion un peu plus grande que nature, rangés autour du tombeau vide de la Vierge enlevée dans les airs.

Moins nombreux sont les témoins de la *Présentation*. Six figures seulement composent ce tableau dans lequel l'artiste a représenté la Vierge à l'âge de trois ans, vêtue de bleu, à genoux devant le grand prêtre qui l'accueille en se penchant vers elle. De nombreux

[1] *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, par Piganiol de la Force; Paris, 1765, 10 vol. in-12, t. II, p. 136-137.

[2] Nivelon, fol. 97-98.

[3] *Description de Paris*, t. VI, p. 219-220.

[4] Nivelon, fol. 98.

degrés conduisent au trône d'or du pontife. Derrière le trône se tient debout un sacrificateur, pendant qu'un jeune lévite, entièrement drapé de blanc, agenouillé un peu en avant, à la droite du grand prêtre, tient un cierge allumé. Saint Joachim et sainte Anne derrière la jeune Vierge assistent au sacrifice. L'architecture du temple est rompue par les plis d'un vaste *velum* suspendu au-dessus du grand prêtre.

Déjà la réputation de Le Brun lui attirait des collaborateurs. Une chapelle de l'église des Capucins fut ornée vers le même temps d'un tableau représentant *Jésus-Christ qui remet les clefs à saint Pierre.* Cette peinture était l'œuvre de de Sève le jeune, mais Le Brun en avait tracé le dessin[1].

Nous ne saurions décrire les nombreux ouvrages dont le peintre enrichit le couvent des Carmélites du faubourg Saint-Jacques, et qu'il exécuta pour le compte d'Anne d'Autriche et de l'abbé Le Camus, l'un et l'autre bienfaiteurs du monastère. Chargé par la Reine de décorer les oratoires intérieurs, « il s'en acquitta, écrit Guillet, au gré de Sa Majesté, et dans le premier il représenta le *Sauveur en prières au jardin des Olives;* dans le second, le *Sauveur en la gloire céleste,* où les anges lui font des actes d'adoration; dans le troisième, un *Christ au désert;* dans le quatrième, un *Ange qui apparaît à saint Joseph*[2] ». Les deux derniers renfermèrent un *Couronnement de sainte Thérèse* et une *Assomption de la Vierge.*

Les peintures faites à la demande de M. Le Camus jouissent d'un plus grand renom que celles exécutées pour la Reine. Ce furent le *Repas chez Simon le Pharisien*, le *Christ servi dans le désert par les anges*, *Sainte Geneviève*, et enfin la *Madeleine repentante.* Le Brun fournit en outre le dessin de sept tableaux qui décorèrent le pourtour de la chapelle dédiée à sainte Madeleine[3].

Des toiles que nous venons de rappeler, deux sont au Louvre, le *Christ servi par les anges* et la *Madeleine repentante.* Quant au *Repas chez Simon le Pharisien*, c'est à l'*Accademia* de Venise qu'on le peut voir. Ce tableau fut échangé en 1815, d'accord avec le gouvernement autrichien, contre l'un des joyaux de notre Louvre, les *Noces de Cana*, de Véronèse. Nous ne prétendons point que Venise ait gagné à un pareil contrat; toutefois, le tableau de Le Brun, que nous avons vu dans la onzième salle de l'*Accademia* entouré d'œuvres de Bonifazio, Luca Giordano, Palma le Vieux, Tintoretto, soutient, sans trop d'embarras, ce redoutable voisinage.

L'œuvre, largement conçue, est peinte dans une gamme sévère. Nous savons d'ailleurs

[1] Nivelon, fol. 100.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*. t. I, p. 11.

[3] Les peintures du couvent des Carmélites ne furent pas toutes exécutées avant 1660; nous avons cru cependant devoir parler ici de l'ensemble de la décoration faite par Le Brun dans ce monastère afin de n'avoir pas à y revenir.

que Le Brun est rarement coloriste. Cependant des oppositions nombreuses, la vive lumière qui pénètre du fond par une large baie, la nappe du festin, le vêtement du Christ, jettent à l'intérieur de la salle leurs notes claires et vibrantes. Faut-il le dire? Ce n'est pas sur le groupe principal que se concentre l'intérêt. Le visage de Madeleine manque d'onction; le geste du Christ eût gagné à être plus simple; on voudrait moins de recherche dans le port de la tête de saint Jean. Ce sont là des lacunes, peut-être des fautes. Mais combien de détails exquis, de traits robustes les rachètent! Quel mouvement subit s'est emparé des convives à l'entrée de la pécheresse! Tous ont oublié le repas pour s'entretenir avec animation du spectacle étrange que leur donne Jésus-Christ accueillant avec mansuétude une courtisane. Il en est qui marquent leur répulsion. Le pharisien Siméon, drapé de blanc, le front ceint du phylactère, placé à droite, fixe sur Marie-Madeleine un regard de colère et s'apprête à se retirer. Vers la gauche, un grand vieillard, vêtu d'étoffe d'or et de draperies voyantes aux longues franges, vient d'entrer dans la salle du festin. Tant d'agitation le surprend. Il interroge un valet qui, un genou en terre et les bras nus, tient dans ses mains une cassolette à parfums qu'il essuie. Ce valet, au type vulgaire, renseigne avec un éclat de rire le nouveau venu sans interrompre sa besogne. Au second plan, à gauche, l'un des convives contemple, impassible, le Christ et Madeleine. Tout ce que l'orgueil, l'incrédulité, le mépris, peuvent imprimer au visage humain se trouve écrit de main d'artiste sur la face de cet homme. Comme il domine par son silence, par l'abandon de sa pose, par le clignement dédaigneux de sa paupière, l'assemblée tumultueuse des invités! Ce personnage est sans conteste le plus achevé de la composition. L'architecture de la salle, l'ameublement antique, la draperie flottante disposée au-dessus de la table du festin, tout, dans le tableau de Le Brun, mérite d'être observé; mais, involontairement, le regard cherche le visage puissant et froidement railleur du présomptueux pharisien. On oublie le sujet pour ne plus voir que cette tête, qui a l'intensité de vie d'un portrait du plus haut style.

Piganiol n'a pas omis de signaler le *Christ chez le Pharisien*. « Il est de Le Brun, dit-il, et digne de lui[1]; » mais le même historien paraît ignorer que le tabernacle du maître-autel, qui « est tout d'orfèvrerie et représente l'arche d'alliance[2] », a été composé par notre peintre[3]. Ce tabernacle, décoré de bas-reliefs, d'animaux symboliques, de chérubins, exigerait une longue description. Nivelon l'a tentée et ce n'est pas le récit le

[1] *Description de Paris*, t. VI, p. 171-172.

[2] *Ibid.*, p. 171.

[3] Aucun doute n'est possible sur ce point. Nivelon, dont le témoignage fait autorité, dit expressément (fol. 72) : « Le tabernacle de cette église des Carmélites est du dessin et de la conduite de M. Le Brun, riche, non seulement par la matière, étant d'argent, mais par sa composition que je dirai nouvelle, n'ayant point entendu parler qu'il y en ait de cette forme étant construit sur l'idée de l'arche d'alliance. »

moins curieux de son précieux manuscrit. Il témoigne en faveur de Le Brun chez qui l'érudition ne se laissait pas prendre au dépourvu. Les moindres détails d'architecture ou de décoration du tabernacle des Carmélites ont été puisés par l'artiste avec un soin minutieux au livre de l'Exode.

Le maître peignit pour l'église Saint-Cosme une *Nativité*[1], et pour Saint-Germain-l'Auxerrois, un *Saint Jacques le Majeur* sous l'habit de pèlerin[2]. Il fit aussi le tableau du maître-autel du collège de Beauvais, représentant *Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos*. Le duc de Richelieu ayant demandé à Le Brun de peindre pour lui le même sujet, l'artiste y consentit, et ce second tableau, différent du premier, a passé dans le cabinet du Roi. Poilly l'a gravé. La *Vierge au silence*, aujourd'hui au Louvre, porte le monogramme du peintre et la date 1655. Cette toile avait été demandée à Le Brun par le maréchal Antoine duc d'Aumont[3]. Un conseiller à la Cour des aides, Poncet, obtint de l'artiste un *Christ en croix*[4] et une *Vierge en Égypte*[5] qui prirent place dans l'oratoire de ce magistrat en son hôtel de la rue d'Anjou, proche la rue Dauphine. Chez M^me^ du Plessis-Bellière, à Charenton, nous trouvons trace de plusieurs scènes de l'histoire des Pères du désert, de divers épisodes de la Passion, notamment le *Sauveur au jardin des Oliviers*. Une *Descente de croix* fut peinte pour Dongoy, greffier au Parlement. Un chapelain de Notre-Dame, ami de Le Brun, lui ayant demandé un tableau, le peintre entreprit une vaste composition, le *Massacre des Innocents*, qu'il ne termina pas et que son ami fit néanmoins entrer dans sa galerie. A la mort du chanoine amateur, Barbier du Metz, trésorier des bâtiments de la Couronne, devint acquéreur de cette toile que Le Brun voulut bien achever. Elle est aujourd'hui dans la galerie de Dulwich. Ceux qui ne l'ont pas vue peuvent juger par la gravure de Loir de l'importance de cet ouvrage.

Si longue que soit déjà l'énumération des sujets religieux peints par Le Brun, nous n'avons rien dit encore des ouvrages qu'entreprit l'artiste sur la demande de M. Olier[6].

On sait l'histoire de ce prêtre éminent qui, ayant été désigné par le cardinal de Richelieu à Louis XIII pour être le coadjuteur de Clausse de Marchaumont, évêque de

(1) *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 8.

(2) *Ibid.*, p. 9.

(3) *Ibid.*, p. 13.

(4) Nivelon, fol. 95.

(5) *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 7.

(6) Nous aurions pu ajouter au relevé qui précède plusieurs peintures dont les destinataires ne nous sont pas connus, telles que le *Couronnement d'épines*, acquis, vers la fin du XVII^e^ siècle, par Jean Le Moyne père, sculpteur; le *Christ lisant*, le *Retour d'Égypte*, la *Vierge tenant l'Enfant Jésus qui bénit*, le *Trébuchement de saint Paul*, deux *Christ en croix*, les *Douze Apôtres*, cinq *Prophètes* et un *Christ*. L'existence de ces peintures nous est révélée par Guillet de Saint-Georges ou Nivelon. Nous rappelons ces tableaux dans l'*Œuvre du maître* en les accompagnant des indications qu'il nous a été donné de recueillir. L'authenticité de chaque œuvre se trouve de la sorte établie, et peut-être les descriptions que nous en pouvons donner aideront-elles à découvrir plus d'un tableau que l'on avait pu croire perdu ou détruit.

Châlons-sur-Marne, refusa d'assumer sur lui la charge épiscopale. Âgé seulement de trente-quatre ans, M. Olier fonda, en l'année 1642, le séminaire de Saint-Sulpice dont il fut le premier supérieur. C'est à la décoration de cette maison qu'il s'efforça d'intéresser Le Brun. L'origine des relations du peintre avec l'abbé Olier doit remonter à 1646. Un premier tableau dont nous ne pouvons définir la composition, mais dans lequel entrait la figure de Jésus-Christ, fut exécuté par l'artiste, d'après les indications de M. Olier, à la fois supérieur du séminaire et curé de la paroisse de Saint-Sulpice. Nous lisons, en effet, dans la *Vie de M. Olier*, par M. Faillon, que le Père de Condren ayant donné le texte d'une prière à l'abbé Olier, celui-ci le transmit à ses paroissiens, « et il en fit exprimer le sujet dans un tableau peint par Le Brun. Ce tableau fut gravé plus tard[1]. »

Dans une autre circonstance, M. Olier, ayant voulu inspirer aux jeunes ecclésiastiques qu'il dirigeait un respect profond pour la récitation quotidienne de l'office, eut encore recours à Le Brun. C'est d'après son dessin que fut gravée une estampe, devenue fort rare, où Jésus-Christ est représenté dans les airs sous la figure de David chantant les louanges de Dieu sur sa harpe, tandis qu'au premier plan deux groupes de jeunes clercs en costume de chœur, agenouillés et tenant des harpes, s'unissent aux chants du Christ.

Mais ce n'étaient là que de menus travaux. Des œuvres d'un autre ordre furent demandées à Le Brun par M. Olier. Celui-ci ne négligea rien pour que le séminaire de Saint-Sulpice possédât de nombreuses toiles de notre peintre. Toutefois, Le Brun fut empêché de tenir parole. Un plafond et dix tableaux devaient être exécutés par l'artiste au séminaire. M. Olier avait tracé le plan de ces compositions, et le maître, chez qui l'expression pittoresque s'accommoda en toute occasion des exigences du dogme, avait accepté la donnée théologique de chaque scène. Les pourparlers entre M. Olier et Le Brun sont consignés dans un manuscrit rédigé par Henri de la Combe-Baudrand, curé de Saint-Sulpice en 1682[2]. La date de ces entretiens doit être cherchée vers 1650, car M. Baudrand, après avoir dit que l'ensemble des tableaux projetés devait rappeler « le sacerdoce de la sainte Vierge manifesté dans ses différents mystères[3] », parle d'un texte composé par M. Olier le 11 mai 1651 pour la *Présentation de Jésus au temple*[4]. Cependant il est permis de penser que Le Brun, détourné par mainte commande des

[1] *Vie de M. Olier, fondateur du séminaire de Saint-Sulpice*, par M. Faillon; Paris, Poussielgue frères, 1873, 4e édition, 3 vol. in-8°, t. I, p. 161.

[2] *Mémoire de M. Baudrand sur la Vie de M. Olier et sur le séminaire de Saint-Sulpice*, 1682; Bibliothèque nationale, fonds français, n° 11760, 151 folios.

[3] *Mémoires de M. Baudrand*, fol. 40.

[4] Voici le texte de M. Olier, tel qu'il existe dans ses Mémoires : « La sainte Vierge y sera en tout respect (dans le tableau de la *Présentation*) au côté droit du tableau, offrant le Fils de Dieu au Père éternel qui sera au haut, à la droite, recevant de loin, à bras ouverts, cette divine hostie présentée par la sainte Vierge. Et là sera présent saint Siméon, de la bouche duquel sortiront ces paroles : *Nunc dimittis servum tuum*, etc. Il tendra les bras ouverts, en regardant le Père éternel, pour recevoir

ouvrages qu'il devait faire à Saint-Sulpice, ajournait constamment leur exécution. C'est ainsi que s'explique le contrat passé par-devant notaire en l'étude de maître Marreau, le 7 décembre 1654, entre M. Olier et Le Brun.

Cet acte renferme le devis des peintures commandées, leurs dimensions et le prix qu'elles vaudront à leur auteur. La somme, sans être importante, montait à 14,000 livres payables « au fur et à mesure de l'exécution des tableaux[1] ». Un pareil engagement semble avoir stimulé le pinceau de Le Brun. En 1655, il exécuta dans l'espace de quatorze semaines[2] le plafond de la chapelle de Saint-Sulpice. L'édifice et sa décoration murale ont disparu. Il est vrai que Germain Brice et après lui d'Argenville ont décrit l'œuvre de Le Brun. Simonneau l'a gravée[3]. Nous n'aurions donc pas à parler longuement de cette peinture si les descriptions de Brice et de d'Argenville étaient exactes. Mais les deux historiens, le premier surtout, ont commis de telles erreurs que notre devoir est d'écarter leur témoignage[4]. L'estampe de Simonneau, en trois feuilles, est, d'autre part, assez rare pour que le lecteur n'ait pas aisément la faculté d'y recourir.

On l'a vu tout à l'heure, l'artiste ne fut à Saint-Sulpice que le traducteur de la pensée

son Fils en son nom. Et en témoignage de l'agrément du Père qui est ravi de recevoir cette hostie qui lui est offerte au lieu des autres victimes grossières qui ne peuvent lui plaire, il sortira de la bouche du Père : *In ipso complacuit anima mea.* Et pour cela, il y aura dans un lointain des prêtres de l'ancienne loi qui feront les sacrifices de deux colombes, et au-dessous on y mettra ces saintes paroles : *Holocautomata et pro peccato tibi non placuerunt.* Et au-dessous du vrai mystère qui est la sainte Vierge qui offre le sacrifice de Jésus, on y mettra ces divines paroles en grosses lettres : *Christus sacerdos in Virgine seipsum offert hostiam Deo Patri in manibus ejus.* » (*Mémoires de M. Olier*, copie, t. IV, p. 348-349.) Que pensa Le Brun de ce plan compliqué? Il dut en débattre la composition et obtenir du fondateur de Saint-Sulpice d'être déchargé de ce tableau que Le Sueur accepta de peindre à sa place. Toutefois, s'il faut en croire l'historien de M. Olier, cette toile ne fut pas destinée à la chapelle du séminaire, mais bien à celle de la « Petite communauté », dite des Robertins, dont les bâtiments s'élevaient sur l'emplacement actuellement occupé par la rue Férou. Le tableau de Le Sueur, écrit M. Faillon, « fut gravé par Duflos, qui dédia son ouvrage à M. Le Peletier, abbé de Saint-Aubin, et, dans la suite, supérieur de Saint-Sulpice, qui, par respect pour M. Olier, avait fait les frais de ce tableau ». L'engagement contracté par Le Brun de peindre dix sujets pour le séminaire n'aurait donc pas cessé d'exister dans toute sa rigueur, malgré l'acceptation par Le Sueur du tableau de la *Présentation au temple.* (Voir *Vie de M. Olier*, t. III, p. 103.)

[1] Voir *Pièces justificatives*, document VIII. Les peintures de Saint-Sulpice, § 1 : *Devis des ouvrages de peintures et dorures qu'il convient de faire en la chapelle de Messieurs du séminaire de Saint-Sulpice.*

[2] Ce détail est donné par Nivelon, fol. 78.

[3] Le Brun, dit M. Faillon, à propos de l'estampe de Simonneau, se proposait de dédier cette gravure au grand-duc de Toscane; mais, n'ayant point assez vécu pour voir terminer un ouvrage de si longue haleine, il chargea Charles Le Brun, son neveu et son héritier, de faire en son nom cette dédicace. C'est ce qu'on y lit sous les armes de ce prince :

Serenissimo Principi Cosmae III° magno Etruriae Duci, beatissimae Virginis post victam in Ephesina synodo Nestorianam haeresim, asserto Deiparae titulo triumphantis, imaginem apud Sulpitianos olim coloribus depictam, nunc tandem ex aere fideliter expressam, quam Carolus Le Brun, pictor regius primarius, fato interceptus offerre non potuit : Carolus Le Brun, pictoris ex fratre nepos, et ex asse haeres, supremis morientis patrui mandatis obediens, dicat et consecrat. (*Vie de M. Olier*, t. III, p. 102.)

[4] Nous ne jugeons pas utile de relever les fautes et les contradictions commises par Germain Brice ou dont on l'a fait responsable dans les éditions de 1687 (t. II, p. 210), 1706 (t. II, p. 314), 1725 (t. III, p. 398).

sacerdotale de M. Olier. Avant de dire la valeur esthétique du plafond de Le Brun, laissons M. Baudrand parler de cette importante composition au point de vue de l'histoire ecclésiastique[1].

« M. Olier, dit-il, puisa l'idée de ce tableau dans le triomphe que remporta la sainte Vierge sur l'hérésie de Nestorius au concile d'Éphèse. M. Le Brun, à qui il la communiqua, la saisit parfaitement et l'a exprimée d'une manière admirable avec son pinceau.

« Les Pères du concile d'Éphèse et les patriarches d'Orient, ayant saint Cyrille à leur tête, paraissent dans le fond sur la partie inférieure; et ensuite le pape saint Célestin et l'Église latine. Ils sont portés sur des nuées; et dans l'attitude de l'humilité et de l'admiration, ils rendent leurs respects profonds à la très sainte Vierge, en la proclamant Mère de Dieu. On voit à un angle et dans un enfoncement l'hérésiarque Nestorius saisi d'effroi, et qui paraît s'opposer à ce divin concert de toute l'Église, en produisant sur un rouleau d'écriture son *Christotocos*, ou *Mère du Christ*, qui est l'hérésie par laquelle il voulait lui enlever sa dignité de *Mère de Dieu*. La sainte Vierge paraît au milieu, beaucoup élevée au-dessus de ces saints docteurs; elle est portée sur un manteau d'azur, soutenu par une multitude d'anges, dont les attitudes sont toutes différentes, mais très hardies, dégagées, naturelles et sans confusion, quoiqu'ils soient pressés et comme entrelacés. D'autres anges s'écartent dans les extrémités du tableau et témoignent par les fleurs qu'ils répandent, par les instruments dont ils jouent, et par leurs manières pleines de joie, d'admiration et de respect, que le ciel s'accorde avec la terre pour publier de concert les grandeurs et le triomphe de l'auguste Mère de Dieu.

« Elle est couchée dans une gloire au milieu de laquelle elle s'élève insensiblement vers le Père éternel fort élevé lui-même au-dessus d'elle, et auquel néanmoins le peintre a voulu donner plus de grosseur que ne le demanderait l'éloignement où il est pour mieux exprimer par cet état la puissance et l'autorité qu'il exerce dans ce triomphe. La sainte Vierge, dont le visage est éclatant de lumière, le regarde avec des yeux pleins d'amour et de douceur; elle lui tend les bras pour lui marquer ses empressements. Sa tête est de la main seule de M. Le Brun, aussi tout y est doux, tendre et hardi, et c'est le chef-d'œuvre de ce grand peintre. Une couronne d'étoiles paraît sur cette tête divine. Le Père éternel conduit la sainte Vierge comme par la main sur son trône. Une infinité d'anges, touchés avec la dernière délicatesse, l'environnent de tous côtés. La plupart sont perdus

1752 (t. III, p. 461-462). Nous ne rappellerons pas davantage le texte erroné de d'Argenville (1765, p. 359). Outre les inexactitudes de détail ou les omissions qui déparent leurs récits, tous les deux désignent invariablement la peinture de Le Brun sous le titre d'*Assomption*, tandis que c'est le *Triomphe de la Vierge* qu'il eût fallu dire.

[1] M. Baudrand débute ainsi : « La chapelle a huit toises quatre pieds de longueur sur trois toises quatre pieds et demi de largeur. C'est un salon dont le plafond en forme de voûte contient dans un cadre doré, quarré long, un tableau qui est un des plus beaux ouvrages de M. Le Brun. » (Mss., fol. 37.)

dans la gloire, ce qui n'empêche pas néanmoins d'en remarquer tous les traits; de sorte qu'il est difficile de voir sur la terre une image plus vive et plus belle du paradis[1]. »

Notre lecteur regrettera-t-il que nous ayons donné cette description dans toute son étendue? Elle est l'œuvre d'un contemporain à qui sa situation particulière a permis d'être bien informé. De plus, les peintures de Saint-Sulpice sont pour M. Baudrand les seuls ouvrages de Le Brun qui l'intéressent, aussi en parle-t-il avec plus de loisir que ne le fera Germain Brice. Cependant rien d'inutile ne s'est glissé sous la plume de M. Baudrand. Tel détail a même une portée plus grande qu'il ne l'a soupçonné. Lorsqu'il dit, par exemple, que la tête de la Vierge est de la main seule de M. Le Brun, il nous révèle que le peintre s'est fait aider pour les autres parties du plafond. Ainsi ce n'est pas seulement quand il remplira l'office de Premier Peintre, et que les travaux dont il sera l'ordonnateur dépasseront les forces d'un seul, que Le Brun s'entourera d'auxiliaires. Dès 1655, sinon plus tôt, l'artiste appelle à lui des collaborateurs[2]. Mais la disposition des groupes, le dessin de chaque figure, sont évidemment son œuvre personnelle.

L'écrivain que nous venons de citer, séduit par l'aspect général de cette vaste composition, n'a pas suffisamment insisté sur la finesse et l'ampleur du dessin. La gloire d'anges au centre de laquelle est la Vierge demi-renversée et tenant un sceptre dans la main gauche est superbe de noblesse, de vigueur, de légèreté, d'élan. L'imprévu, la soudaineté de la pose chez ces personnages aériens qui semblent se jouer dans l'espace et dont les ailes soutiennent sans fatigue les corps impondérables, défie l'analyse. Le prestige de ces profils toujours sûrs, de ces élégants contours, paraît avoir été produit négligemment, tant il y a de naturel dans l'attitude mobile et fuyante du céleste cortège. Toutefois, le sénat de docteurs qui déploie dans la partie inférieure du plafond son hémicycle de fronts vénérables n'est pas étranger au triomphe de la Vierge. L'unité du tableau l'exigeait. Un ange placé à la base du chœur qui emporte la Mère de Dieu effleure encore de son pied nonchalant les régions terrestres. C'est le point de rappel, le trait d'union dont l'œil a besoin pour se sentir satisfait. Grâce à cet artifice, il apparaît bien que les Pères du concile d'Éphèse, les patriarches d'Orient, présidés par saint Cyrille, émus et radieux devant le spectacle qui s'offre à eux, ne sont pas les simples témoins, mais les artisans d'un triomphe qui remplit les mondes d'allégresse[3].

[1] Mss. Baudrand, fol. 37-39. — Divers passages de cette description se trouvent reproduits par M. Faillon dans sa *Vie de M. Olier*, mais nous croyons devoir indiquer ici la source manuscrite, puisque le texte que nous publions est plus complet que les extraits donnés par M. Faillon et que nous l'empruntons directement aux Mémoires de M. Baudrand.

[2] Nivelon a conservé le nom des peintres qui travaillèrent à ce plafond sous la conduite de Le Brun; ce furent Charles de la Fosse, alors âgé de dix-neuf ans, Gilbert de Sève, né en 1615, déjà membre de l'Académie, et son frère Pierre de Sève, né en 1623. (Mss., fol. 78.)

[3] Nous craindrions de ralentir le récit en insérant à

IMPRIMERIE NATIONALE.

Le Brun dut être fier de son succès, car on raconte que M. Olier, s'étant rendu dans la chapelle du séminaire lorsque l'artiste en eut découvert le plafond, lui aurait dit : « Que vous êtes heureux, Monsieur, de nous pouvoir donner, par le moyen de votre pinceau, une si belle expression de la gloire du ciel[1] ! »

Le maître, encouragé par de pareils éloges, continua de peindre pour Saint-Sulpice.

La *Descente du Saint-Esprit* fut le premier tableau qu'il exécuta sur les dix qu'il s'était engagé à faire, avec le plafond, par le contrat signé le 16 décembre 1654. Cette toile, qui, après des vicissitudes nombreuses, a repris sa place dans la chapelle du séminaire en 1843, est plus connue que le *Triomphe de la Vierge*[2]. Cependant nous ne pouvons taire le soin qu'apporta notre peintre à en rendre l'ordonnance conforme aux enseignements de l'histoire. C'est une œuvre réfléchie et savante. La Vierge occupe le centre, mais elle est placée sur une estrade de pierre, tandis que les apôtres sont groupés sur un plan inférieur. Les saintes femmes environnent la Vierge. Ainsi se trouve rappelé l'usage qui, dans l'ancienne loi, exigeait que les femmes fussent séparées de l'assemblée des hommes. Saint Jean, institué par le Christ dans les solennels adieux du Golgotha le gardien de la Vierge, est assis sur les degrés de la tribune où se tiennent les saintes femmes. Près de la Vierge, à genoux, vêtue de blanc et les épaules couvertes d'un manteau bleu, apparaît une femme âgée, soulevant un long voile, de couleur violette, qui enveloppe sa tête : c'est sainte Anne, qui, d'après une pieuse tradition, aurait assez vécu pour être témoin de la *Pentecôte*. A la gauche de la Vierge est Marie-Madeleine, éblouie par l'éclat des rayons divins qui enveloppent la Mère de Dieu comme d'une atmosphère embrasée. Les onze apôtres, surpris et transportés de joie par le miracle qui s'opère en eux, lèvent leurs regards vers le ciel. Chacun d'eux exprime avec une nuance différente le même sentiment. Il faudrait analyser les traits, le geste, la pose de ces onze personnages, sans oublier la foule des saintes femmes massées sur la tribune, ainsi que les disciples qui pénètrent dans le cénacle par l'arcade de gauche. L'artiste s'est de longue main rompu aux lois du mouvement; le jeu des passions sur le visage humain lui est familier; aussi son tableau, sans tumulte, laisse-t-il dans la pensée la sensation d'une agitation subite, mais dominée par le respect, l'abnégation et l'amour.

cette page la description du plafond de Saint-Sulpice, par Nivelon. Elle a cependant sa valeur, en dépit du style qui la revêt, parce qu'elle renferme l'indication des couleurs dont Le Brun s'est servi, moins peut-être dans un but d'harmonie pittoresque que pour se conformer aux préceptes des écrivains sacrés sur le symbolisme des tons. (Voir *Pièces justificatives*, document VIII, § 2 : *Le Triomphe de la Vierge, plafond de la chapelle du séminaire.*)

[1] Mss. Baudrand, fol. 39.

[2] « Le tableau du séminaire, écrit M. Faillon, que le cardinal Fesch avait obtenu du gouvernement après la Révolution, fut transporté à Rome et placé quelque temps dans la galerie de ce cardinal. Après la mort de celui-ci, il fut mis en vente et acquis en 1843 pour le compte du séminaire de Saint-Sulpice, qui le possède de nouveau. Ce tableau a été gravé par Andran. » (*Vie de M. Olier*, t. III, p. 102.)

Vers la gauche, un personnage debout, ne prenant point part à l'émotion des apôtres dont il rompt le groupe, regarde d'un œil calme et quelque peu fier le spectateur : c'est Charles Le Brun.

La *Descente du Saint-Esprit*, écrit Nivelon, fut exécutée, « en terme de peintre, au premier coup[1] », M. Olier souhaitant avec passion de voir ce tableau avant de mourir. On sait que son vœu fut exaucé. Lorsqu'il put contempler l'œuvre du peintre, « son âme, dit le même historien, fut saisie d'une joie spirituelle que l'on remarqua par le silence que l'admiration lui fit observer quelque temps. Enfin, il le rompit en étendant ses bras vers l'objet qui le tenait en suspension, proférant ces mots en regardant fixement la Vierge : Hélas! si on la peint ici-bas dans une aussi parfaite beauté, quel spectacle n'est-elle pas au ciel[2]? »

Nous venons de dire que Le Brun s'est représenté au milieu des apôtres dans la *Descente du Saint-Esprit*. Fantaisie commune aux plus grands maîtres et dont il serait aisé de citer des exemples. Véronèse, Titien, Raphaël, Jean Cousin, ont agi de la sorte, et avant eux Phidias, on s'en souvient, avait gravé son image sur le bouclier de Minerve. Pour être fréquent, ce caprice n'a cependant rien de fortuit. Quel que soit l'artiste qui s'y laisse aller, c'est ordinairement son chef-d'œuvre ou ce qu'il croit tel, qu'il signe ainsi. Il entre dans ces profils iconographiques, tracés sur le fond d'une page d'histoire, quelque arrière-pensée d'immortalité. La présence du portrait de Le Brun dans le tableau de Saint-Sulpice nous est, en tout cas, une preuve que le peintre attachait un haut prix à cet ouvrage. C'est après avoir sollicité de M. Olier la permission de se peindre dans ce tableau d'autel qu'il y mit son portrait[3].

La réputation de la *Descente du Saint-Esprit* fut plus grande encore que ne l'avait été le succès du *Triomphe de la Vierge*. Aussi Le Brun, qui n'avait pas eu le loisir de parachever son œuvre avant qu'elle fût placée dans la chapelle du séminaire, vint-il très fréquemment, dit M. Faillon, perfectionner cette peinture par de nouvelles retouches[4].

[1] Mss., fol. 80.

[2] *Ibid.*, fol. 81.

[3] « M. Le Brun s'étant surpassé lui-même dans ce tableau, il demanda à M. Olier la permission de s'y peindre. Il l'obtint et s'y peignit en effet en apôtre, mais sur le bord et regardant les spectateurs. Ce qu'il fit afin qu'en même temps qu'on y jetterait les yeux on reconnût le peintre et qu'on donnât à l'auteur la louange et l'estime que méritait son ouvrage. » (*Mémoires de M. Baudrand*, Mss., fol. 42.)

[4] *Vie de M. Olier*, t. III, p. 102. — M. Faillon, dont il convient de louer l'érudition, cite à ce propos l'anecdote suivante qu'il emprunte à la *Vie de M. Gilles Marie* (1736, in-12, ch. 1, p. 28) : « Les fréquentes visites que fit Le Brun au séminaire de Saint-Sulpice dans le but de rendre son tableau plus parfait donnèrent lieu à M. Gilles Marie, dans la suite curé de Saint-Saturnin à Chartres, de dire un jour à quelques ecclésiastiques du séminaire qui admiraient ce chef-d'œuvre : Ah! que les enfants du siècle sont bien plus intelligents que ceux du royaume de Dieu! Si nous avions la même assiduité que M. Le Brun, nous ajouterions tous les jours quelques nouveaux traits à l'image de Jésus-Christ que nous tâchons de retracer dans notre cœur et elle deviendrait bientôt ressemblante à ce divin modèle. » Éloge inattendu à l'honneur du peintre!

On a le droit d'être étonné que les relations de Le Brun avec les Sulpiciens se soient tout à coup tendues et que le peintre n'ait pas exécuté les nombreux ouvrages stipulés au contrat de 1654. Il n'est pas admissible que l'artiste se soit vu empêché de tenir ses engagements par suite de l'importance des commandes qui lui venaient de toutes parts. Sa fécondité prodigieuse ne permettait point qu'il se sentît accablé par le poids du travail. Aucune suprise n'est possible pour le génie qui produit en se jouant. Quelle explication faudra-t-il donc fournir d'une lassitude soudaine, d'une inaction volontaire que ne vaincront pas les instances non moins pressantes que prolongées des successeurs de M. Olier? Essayons de l'apprendre.

Les mémoires de M. Baudrand nous renseignent sur un incident de peu d'importance survenu lors du règlement du tableau d'autel la *Descente du Saint-Esprit*. « On le lui avait demandé, dit M. Baudrand, pour un jour déterminé. M. Le Brun l'envoya et il fut payé sur-le-champ, selon la teneur du marché qu'il avait fait avec M. Olier; mais il prétendit que, comme il avait surpassé l'idée qu'on en avait et ce qu'on en attendait, on devait aussi, de bonne grâce, ajouter quelque chose à ce dont on était convenu. Comme néanmoins une gratification à l'occasion d'un premier tableau pouvait tirer à conséquence pour les autres qui restaient à faire, M. de Bretonvilliers, qui lui envoya son argent, ne crut pas, quelque généreux qu'il fût, devoir préférer la libéralité aux conventions du contrat dans une occasion où l'exactitude à s'y tenir lui paraissait nécessaire. Il envoya donc à M. Le Brun les neuf cents livres dont on était convenu pour le prix de chaque tableau. M. Le Brun témoigna que le tableau méritait bien un sac de cent pistoles, et cette exactitude ne lui plut pas[1]. »

Devons-nous croire que le succès imprévu de la *Descente du Saint-Esprit* ait surexcité chez le peintre le sentiment de son propre mérite? C'est chose possible. Mais pour avoir élevé ses prétentions et demandé que de bonne grâce on ajoutât 10 pistoles au prix de son tableau, Le Brun ne se sentit cependant pas très blessé de l'insuccès de sa requête. Ce qui le prouve, c'est son empressement à peindre une nouvelle toile pour Saint-Sulpice et, peu après, le portrait de M. Olier.

Le sujet traité par Le Brun après la *Descente du Saint-Esprit* fut la *Visitation*. Il fit ce tableau, comme les compositions qui l'avaient précédé, « suivant l'idée qu'en avait M. Olier, de représenter l'apostolat de la sainte Vierge en exercice sur saint Jean et sainte Élisabeth[2] ». Nous verrons tout à l'heure que l'exécution de cette toile doit remonter au début de l'année 1657. C'est en effet le 2 avril de cette même année que mourut le fondateur de Saint-Sulpice, et M. Baudrand va nous dire quelles circonstances

[1] Mss., fol. 42. — [2] *Ibid.*

firent de ce décès le signal d'un rupture définitive entre le peintre et le séminaire qu'il avait promis d'enrichir de ses ouvrages.

« Il arriva, écrit M. Baudrand, qu'après la mort de M. Olier, M. Le Brun voulut faire son portrait sur la seule idée qu'il avait de ce grand homme, ce qu'il exécuta en effet. MM. de Bretonvilliers et Tronson[1] l'étant allé voir, et M. Le Brun ne s'y trouvant pas, on leur montra par rareté le portrait prétendu de M. Olier. Comme ils n'y en rencontrèrent aucun trait, ce qu'ils témoignèrent innocemment, sans néanmoins vouloir rien diminuer de l'estime qu'ils avaient pour M. Le Brun, leur sincérité, qui lui fut rapportée, le piqua si vivement qu'il se fit un point d'honneur de ne vouloir plus avoir de commerce avec le séminaire[2]. »

Cette fois, Le Brun ne pardonnera pas, et c'est à peine si nous aurons la force de le blâmer! Ce n'est point chez l'artiste qu'il faut chercher une pondération durable des puissances organiques. Tout homme de pensée est un tempérament. En lui la puissance sensitive prédomine tôt ou tard, et plus l'activité de l'esprit est rapide, plus aussi se développe l'action nerveuse désignée par les physiologistes sous le nom de force d'impression. Notre peintre, on l'a vu, a cédé sur une question d'honoraires. Cependant ses intérêts étaient en jeu. Son tableau, dont le succès était général, pouvait légitimer à ses yeux la gratification qu'il sollicitait. On le refuse, il n'en poursuit pas moins la série de ses peintures pour le séminaire. Mais deux visiteurs entrent en son absence dans son atelier. Ils y voient un portrait qui l'occupe et auquel sans doute il n'a pas donné le dernier coup. Ils jugent avec quelque sévérité ce portrait fait de mémoire. Un homme moins impressionnable n'aurait pas tenu compte d'un pareil jugement. Maître de son pinceau, rompu aux séductions d'un art dans lequel il a peu de rivaux, Le Brun ne pouvait-il en appeler à l'opinion publique de la critique mal fondée peut-être de MM. de Bretonvilliers et Tronson? Mais ce serait trop exiger de l'homme d'art que d'attendre cette possession de soi. L'émotion répétée, l'exaltation permanente auxquelles il est en proie et qui maintiennent son organisme dans une sorte de mobilité féconde, enlèvent au peintre une part de cette liberté sereine qui est la base du raisonnement. *Tutto spirito, tutto bile, tutto fuoco,* dit Salvator Rosa en parlant du peintre. Terrible mélange que ce composé d'esprit, de bile et de feu! C'est pourtant, on le sait trop bien, de cette substance qu'est pétri le plus souvent le génie de l'artiste!

Au surplus, M. Baudrand ne se montre pas très ému de la susceptibilité de Le Brun. Ayant fait connaître le motif d'une brouille regrettable qui priva le séminaire d'un ensemble d'œuvres importantes, il semble excuser l'artiste par cette réflexion où il n'entre

[1] Collaborateurs de M. Olier. — [2] Mss., fol. 43.

assurément rien d'amer : « C'était là, dit-il, l'effet d'une délicatesse à laquelle beaucoup de grands hommes sont sujets[1]. » On ne pouvait mettre plus de mansuétude dans le blâme. Aussi l'exactitude des faits racontés par M. Baudrand ne laisse-t-elle aucune place au doute. Ses mémoires portent la date de 1682. Nous y lisons que Le Brun, ayant cessé toutes relations avec Saint-Sulpice, refusa de se dessaisir au profit du séminaire du tableau de la *Visitation* peint d'après le plan qu'il avait reçu de M. Olier. « Il y a vingt-quatre ans, écrit M. Baudrand, que ce tableau est achevé sans que depuis ce temps on l'ait pu obtenir de M. Le Brun. » Il faudrait conclure de ce texte que la *Visitation* fut peinte en 1658, mais il est évident, d'après ce qu'on a lu, que cette toile est antérieure au portrait de M. Olier, lequel date certainement de 1657. Nous avons donc quelques raisons de penser que les deux ouvrages se rattachent à cette même année[2].

Revenons à la *Descente du Saint-Esprit*. Nous avons vu Le Brun retoucher sur place, à maintes reprises, la peinture qu'il s'était empressé de porter au séminaire pour condescendre au désir de M. Olier. Pendant de longues années, c'est-à-dire jusqu'en 1671 environ, le tableau resta non terminé. Le Brun avait donc cessé tous rapports avec Saint-Sulpice. En 1671, la situation s'améliora. L'artiste n'avait pas oublié sa toile. « Il fallait seulement, dit M. Baudrand, deux ou trois jours de travail pour l'achever. M. Le Brun en écrivit obligeamment à M. de Bretonvilliers et le pria de lui renvoyer son travail pour peu de jours afin de donner les derniers traits à un tableau qu'il regardait comme le meilleur de ses ouvrages. M. de Bretonvilliers, sur billet, lui permit de l'emporter. Il y a néanmoins dix ans qu'il est dans les mains de M. Le Brun sans qu'il pense seulement

[1] Mss., fol. 43.

[2] Le millésime 1682 inscrit sur le manuscrit de M. Baudrand indique sans doute l'achèvement du mémoire, qui comporte 151 feuillets. Les premières pages peuvent dater de 1681, voire même de 1680, et lorsque l'auteur se sert de la formule « Il y a vingt-quatre ans », on peut sans témérité se reporter aux années 1657 ou 1656. C'est à la page 43, c'est-à-dire au début du mémoire, que se trouvent relatés les faits dont il est question ici. M. Faillon parle de même que M. Baudrand au sujet du tableau de la *Visitation*, mais il complète le texte de son devancier. « Le Brun, dit-il, refusa d'envoyer cette toile au séminaire, malgré les demandes réitérées qu'on lui en fit pendant plus de vingt-quatre ans. Néanmoins, touché de quelque reproche de conscience, il alla trouver M. Tronson, au mois de février de l'année 1685, et lui témoigna la disposition où il était de remplir les engagements qu'il avait pris par écrit avec M. Olier, en achevant les peintures de la chapelle. Cette résolution réjouit beaucoup M. Tronson et ses confrères qui, malgré l'état de gêne où ils se trouvaient alors, furent tous d'avis de faire un effort « pour achever un ouvrage projeté et résolu par M. Olier : surtout cette occasion n'ayant point été recherchée et semblant venir de la Providence ». Néanmoins, malgré cette généreuse résolution du séminaire, Le Brun ne reprit pas son travail, quoiqu'on lui eût proposé de diminuer le nombre des tableaux convenus, et de lui payer en entier le reste de la somme totale promise dans le même contrat par M. Olier. La grande réputation qu'il s'était acquise depuis lui fit apparemment porter ses prétentions beaucoup plus haut qu'il n'avait fait au début de sa carrière. Quoi qu'il en soit, non seulement il n'exécuta aucun des autres tableaux qu'il avait promis, mais il persista toujours, comme auparavant, dans son refus d'envoyer celui de la *Visitation* au séminaire : ce qui fut cause qu'en 1697 M. Tronson demanda le même sujet à Verdier, élève de Le Brun, qui excellait à copier les originaux de ce grand maître. » (*Vie de M. Olier*, t. III, p. 102-103.)

à le rendre[1]. » Évidemment l'artiste a lassé la patience des Sulpiciens. M. Baudrand devient tout à coup sévère envers le peintre. « On ne sait, dit l'écrivain, avec une pointe d'humeur, s'il croit que le séminaire doit être content du plafond qu'il a fait et qui lui demeure, quoique M. Le Brun en ait touché près de quatre mille livres, sans les neuf cents livres de la *Descente du Saint-Esprit*, ou bien s'il ne retient pas ce tableau, ainsi que plusieurs autres de sa main qu'il a retirés de divers endroits, pour en enrichir le cabinet de Sa Majesté. Quoique son art où il excèle lui ait mérité les bonnes grâces de ce grand prince, et la noblesse qu'il lui a donnée, il ne pouvait néanmoins rien faire de plus grand pour sa propre gloire devant Dieu et devant les hommes que d'achever la chapelle de Saint-Sulpice conformément au dessein de M. Olier, car il n'y aurait rien à Rome de plus beau, d'un dessein plus extraordinaire, mieux entendu et mieux exécuté que cette chapelle[2]. »

Sans partager absolument l'opinion qui vient d'être émise, nous retiendrons l'éloge involontaire du talent de Le Brun, contenu dans les lignes qui précèdent. Ces lignes ont, en outre, la valeur d'un commentaire. Grâce à M. Baudrand, nous savons désormais à quelle date approximative fut peinte la copie de la *Descente du Saint-Esprit* que l'artiste, d'après Guillet de Saint-Georges, fit lui-même pour les religieuses carmélites[3]. Cette répétition « très recherchée », aujourd'hui au Louvre, fut exécutée après 1671, et si notre historien ne s'est pas trompé, Le Brun aurait peint pour Louis XIV une seconde copie de son tableau[4].

Les ouvrages que nous avons décrits au cours de ce livre se rattachent invariablement aux temps évangéliques ou à l'histoire de l'Église. Le Brun, nous le savons, n'est pas

[1] Ces lignes étant écrites vers 1681, le tableau avait dû rentrer chez le peintre vers 1671.

[2] Mss., fol. 43-44. — L'un des successeurs de M. Olier répara toutes choses dans la mesure du possible en recourant au pinceau de divers artistes de mérite pour la décoration de cette chapelle. « En 1718, écrit M. Faillon, M. Leschassier, quatrième supérieur du séminaire, résolut d'accomplir les instructions du fondateur, au moins en partie, en procurant à la chapelle du séminaire le nombre de grands tableaux que Le Brun avait refusé de peindre, malgré ses engagements. A la *Visitation*, reproduite par Verdier, il ajouta la *Présentation de la très sainte Vierge au temple*, qui fut peinte par Marot; la *Nativité de Notre-Seigneur* par Le Clerc, et un tableau de la *Purification* que M. Le Peletier se chargea de faire peindre pour remplacer celui de Le Sueur, qu'il avait placé dans la chapelle de la petite communauté, dite des Robertins. » (*Vie de M. Olier*, t. III, p. 103.)

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 10.

[4] M. Faillon croit à l'existence de plusieurs répétitions de cette toile. « Non content, dit-il, d'avoir donné tous ses soins à ce tableau, Le Brun en fit faire, par ses meilleurs élèves, plusieurs copies correctes que lui-même retoucha. On en voit une aujourd'hui dans la galerie du Louvre, qu'il fit, dit-on, par l'ordre de Louis XIV, pour le château de Versailles. » (*Vie de M. Olier*, t. III, p. 102.) D'après cet historien, le tableau du Louvre aurait été peint pour le Roi. Villot n'est point de cet avis. A ses yeux, le tableau du Louvre n'est autre que la peinture antérieurement placée chez les Carmélites du faubourg Saint-Jacques, et que Guillet dit être de la main de Le Brun. (Voir Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée du Louvre. École française*, édition de 1885, 1 vol. in-8°, n° 64.)

homme à se cantonner dans un ordre de sujets. Sa nature mobile, son imagination puissante, le pressent de déployer les ressources de son riche talent dans les genres les plus divers. De 1648 à 1661, notre peintre aborde simultanément les compositions religieuses, les sujets bibliques, l'histoire profane, l'allégorie, le portrait, les pages décoratives tirées des légendes de la Fable. Moins heureux que l'artiste, l'historien ne peut impunément confondre tous les genres. Il est tenu d'adopter une méthode, de substituer au brillant désordre dans lequel ont été produites les œuvres qu'il mentionne une classification raisonnée. Ainsi l'exige la clarté du récit. On a le droit de le regretter. Si l'exposé des faits ne peut être saisi par le lecteur qu'au prix de ce plan factice, en retour, la fécondité, l'exubérance, la souplesse du génie, perdent de leur éclat aux tableaux successifs de l'écrivain, et l'esprit les voudrait à tout le moins plus pressés, plus fondus avec je ne sais quoi de tumultueux, traduisant assez bien la parole de Salvator : *tutto fuoco*. Mais l'imagination ne tient compte d'aucune entrave.

Les sujets empruntés par Le Brun aux lettres bibliques ne laissent pas d'être nombreux. C'est d'abord le *Serpent d'airain* que Guillet de Saint-Georges dit exécuté par l'artiste « pour un de ses familiers amis, nommé M. Le Noir[1] ». Cet amateur habitait à Paris, rue Sainte-Croix[2]. Le tableau qu'il reçut de son ami était « peint en petit[3] » et probablement cet ouvrage date de 1648. Deux ans plus tard, en 1650, Le Brun « le commença en grand dans le réfectoire des religieux de Saint-François, proche Vincennes, par une pure inclination d'amitié pour eux[4] ».

Nivelon, nous ayant instruit sur la générosité du maître, qui, par deux fois, peint le même sujet dans le but d'obliger des amis, ajoute : « C'est le premier tableau qu'il fit de cette grandeur, à Paris, et qui se peut considérer comme le fondement de la fortune de M. Le Brun. Les guerres civiles qui affligeaient toujours la patrie ont empêché qu'il n'ait été entièrement achevé[5]. »

Au nombre des ouvrages que fit le peintre pour Jean Valdor, chalcographe du Roi et agent de Leurs Altesses de Cologne et de Trèves, on cite un dessin à la plume, *Abigaïl*, destiné à être reproduit en tapisserie[6]. Guillet parle également de « plusieurs dessins sur le sujet de Tobie » faits pour Valdor[7]. Huit compositions dessinées, le *Déluge* et les *Sept Œuvres de miséricorde*, exécutées vers le même temps, furent dérobées à l'ar-

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 9.

[2] *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, par M. Bonnaffé; Paris, Quantin, 1884, in-8°, p. 178.

[3] Nivelon, fol. 39.

[4] *Ibid.*

[5] Nivelon, fol. 39.

[6] La tapisserie ne fut pas exécutée. (Nivelon, Mss., fol. 109.)

[7] Ces dessins furent exécutés en tapisseries. (Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 8.)

tiste au moment où il se proposait de les traiter sur la toile. Nivelon est-il bien informé lorsqu'il avance que Le Brun aurait fait choix des *Sept Œuvres de miséricorde* dans le but de se mesurer avec Poussin, qui avait peint les *Sept Sacrements?* Une émulation du même ordre aurait gagné Sébastien Bourdon, qui, à son tour, voulut peindre les mêmes sujets, et en fit lui-même la gravure[1].

Le *Sacrifice de la Fille de Jephté* fournit à Le Brun deux compositions. Dans la première, l'artiste représenta le chef hébreu conduisant sa fille, escortée de ses compagnes désolées, vers un bûcher magnifiquement « orné des dépouilles de l'ennemi et de festons de fleurs entourant une sorte de lit antique sur lequel la victime devait être placée pour être consumée par le feu[2] ». C'est un dessin que le maître ne traduisit point en peinture[3]. Dans la seconde composition peinte sur une toile ovale qui dut « être placée au-dessus d'une cheminée[4] », la victime, « demi-découverte et les mains croisées, était renversée sur le bûcher[5] », près duquel Jephté, tenant déjà le couteau du sacrificateur, s'apprêtait à immoler sa fille. Ce tableau avait été fait pour Poncet, conseiller à la Cour des aides, dont l'oratoire, on s'en souvient, renfermait plusieurs peintures de Le Brun[6].

Hervé, conseiller à la cour de Parlement, chargea le peintre de décorer la troisième chambre des enquêtes du palais. C'est à cette circonstance qu'est dû le tableau représentant « Suzanne que Daniel fait absoudre en confondant les deux juges qui la voulaient condamner[7] ». Cette toile comportait un assez grand nombre de personnages et avait pour fond un motif d'architecture[8]. Nous rappellerons enfin *Esther devant Assuérus*[9] et le *Frappement du rocher*[10], deux œuvres dont les destinataires ne sont pas connus.

Abordons les sujets tirés de l'histoire profane. « L'un des premiers ouvrages que fit

[1] Nivelon, fol. 110.

[2] *Ibid.*, fol. 94.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, fol. 95.

[5] *Ibid.*

[6] Le texte de Nivelon (Mss., fol. 95) est explicite sur ce point. Le *Sacrifice de la Fille de Jephté* a été peint pour Poncet. Toutefois, Loménie de Brienne ayant parlé dans son catalogue d'une peinture de Le Brun qu'il désigne sous le titre de la *Fille de Jephté*, M. Bonnaffé s'est cru autorisé à écrire que l'artiste avait commencé son tableau dans le but de l'offrir à Brienne. Ce serait, d'après M. Bonnaffé, le même ouvrage de Le Brun qui aurait fait partie du cabinet de Tonat, autre curieux du XVII^e^ siècle. Nous le voulons bien, et M. Bonnaffé peut être fondé dans son dire, mais il cite, par inadvertance sans doute, le manuscrit de Nivelon à l'appui de son opinion. Il y a là une erreur. Nivelon parle de Poncet et ne dit rien de Brienne ni de Tonat.

[7] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 11.

[8] Nivelon, fol. 63.

[9] « Il a commencé, dit Nivelon (Mss., fol. 112), un petit tableau représentant le jeune roi Assuérus, qui a été ébauché en grand. » Et plus loin : « Bien que ce tableau n'ait pas été achevé... » Que faut-il inférer de ces lignes? Le petit tableau est « commencé »; le grand est « ébauché ». Ni l'un ni l'autre n'ont peut-être été terminés.

[10] « M. Le Brun fit en petit le tableau dont le sujet est le *Frappement du rocher*..., une agréable composition que je n'ai vue que sur un petit dessin à la plume, qui est très précieux, mais beaucoup différent du tableau. » (Nivelon, Mss., fol. 40.) Il dut être peint vers 1650.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Le Brun après son retour de Rome fut le *Supplice ordonné par Mézence* contre les homicides, qui parut aux Jésuites sous le terme du cachet[1]. » Qu'est-ce là? Le Père Jouvenci veut bien nous le dire dans son traité *De ratione discendi et docendi*, un livre oublié, rare et d'une lecture ingrate.

Les Jésuites avaient imaginé de proposer à leurs élèves et probablement au public, en des circonstances solennelles, la solution d'une énigme dessinée. Le lecteur se récrie et juge sans doute que le suprême effort de l'artiste n'ayant d'autre objet que de rendre clairement une pensée, il est par contre plus que facile de compliquer un sujet au point qu'il ne puisse être saisi par le spectateur. Le problème, ainsi posé, eût été puéril. On le voulait plus sérieux, plus digne d'exercer l'esprit. Aussi exigeait-on du peintre qu'il fît choix d'une scène originale, quelque peu singulière, prise en dehors de nos mœurs, se rattachant à d'autres âges et dans laquelle cependant il fût possible de discerner quelques allusions aux temps modernes, quelques rapprochements avec la société française. Disons le mot, c'était une allégorie d'un genre particulier, savamment combinée, mais dont l'explication ne pouvait pas être arbitraire. Plus, au premier aspect, le sujet semblait obscur, plus il revêtait de précision, d'actualité pour ceux qui avaient su s'en approprier le sens. Ces sortes de compositions étaient parfois brossées en quelques heures, à la détrempe, par un décorateur de hasard à qui l'on dictait son sujet, comme on ferait des signes d'un rébus. Mais parfois aussi des peintres de mérite s'appliquaient à ce genre d'ouvrages, qui ne laissaient pas de piquer la curiosité générale et devaient appeler l'attention sur leur auteur. Ne savons-nous pas que le monde et la cour, sans en excepter le Roi, assistaient volontiers aux tragédies latines jouées avec éclat dans les collèges des Jésuites? C'est dans ces occasions que l'on exposait la toile énigmatique, dite « sous le cachet ». Et l'usage singulier que nous rappelons avait une telle importance que d'éminents personnages se sont fait honneur, pendant les deux derniers siècles, de commander aux maîtres en renom ces curieuses peintures.

Le *Supplice ordonné par Mézence* a disparu. Nivelon, il est vrai, décrit cet ouvrage; mais, en raison de l'étrangeté du sujet et des analogies qu'y découvre Nivelon avec les hommes et les choses de la société française au temps de la Fronde, nous aurions quelque droit de taxer cet auteur de complaisance. Heureusement, un contemporain de Nivelon, peintre comme lui, et comme lui élève de Le Brun, Guy-Louis Vernansal, le père, vient à notre aide.

On voit au musée d'Orléans un tableau de Vernansal, peint en 1700. *Sainte Bathilde vendue au maire du palais Archambault devient la femme de Clovis II*, tel est le point

[1] Nivelon, fol. 26.

d'histoire choisi par Vernansal. Or, cette toile, de même que le *Supplice ordonné par Mézence*, est une composition énigmatique, exposée « sous le cachet », au collège des Jésuites. Un membre de la famille Barbot-Duplessis avait commandé le tableau et cet amateur a pris soin d'expliquer l'énigme, dont le sens nous eût certainement échappé sans son précieux commentaire. Voici en quels termes M. Barbot-Duplessis, conseiller à la cour d'appel d'Orléans, qui a fait don du tableau de Vernansal en 1825, traduit, à l'aide des notes laissées par son aïeul, le sujet traité. Une citation intégrale devient ici absolument nécessaire :

« Un prince, portant le costume des rois portugais du temps de la découverte des Indes orientales, achète d'un Indien, vêtu comme était alors un Indien, au théâtre, une jeune captive parée d'une robe blanche diaprée de fleurs et d'or et émaillée de tons bleuâtres. Cette figure représente, dit-on, la porcelaine importée en Europe et devenue pour nos contrées l'objet d'un immense commerce. L'Asiatique et les esclaves représenteraient le fabricant et ses ouvriers; les marchands et les soldats figureraient le commerce et la protection que le prince lui accorde, en faisant briser les entraves qui empêchaient la porcelaine d'arriver jusqu'à nous. Quant aux rapports qui existeraient entre le sujet du tableau et l'énigme proposée, il semble que la porcelaine, pierre et poussière d'abord, recevant des préparations pour devenir substance précieuse, après qu'elle a passé par les fourneaux, offrirait une analogie marquée entre les tribulations de la sainte et sa fin glorieuse comme reine et fille du ciel[1]. »

Ainsi l'union de sainte Bathilde avec Clovis est une allégorie de l'importation de la porcelaine! Nivelon peut parler maintenant, et, quelque subtil que soit son discours, nous ne serons pas fondé à douter de la valeur de ses arguments. Le *Supplice ordonné par Mézence* dût-il être l'objet des rapprochements les plus étranges, nous n'hésiterons pas à tenir pour exact le dire d'un contemporain.

C'est au huitième livre de l'Énéide que Le Brun a emprunté son sujet. On sait en quels vers irrités Virgile a flétri le cruel tyran qui faisait lier ses victimes sur des cadavres et laissait à la mort le soin de triompher lentement de la jeunesse, de la beauté, de la vie[2]. « La composition du peintre comprend six figures de grandeur naturelle. Mézence est sur un trône que domine un dais; il donne ses ordres à un guerrier qui les fait

[1] *Inventaire général des richesses d'art de la France*. Province. Monuments civils, t. I, *Monographie du musée d'Orléans*, p. 105-106; Paris, Plon, en cours de publication.

[2] Quid memorem infandas cædes? quid facta tyranni
Effera? Dii capiti ipsius generique reservent!
Mortua quin etiam jungebat corpora vivis,
Componens manibusque manus, atque oribus ora.
Tormenti genus! et sanie taboque fluentes,
Complexu in misero, longâ sic morte necabat.
At fessi tandem cives, infanda furentem
Armati circumsistunt, ipsumque, domumque :
Obtruncant socios, ignem ad fastigia jactant.

(*Énéide*, l. VIII, v. 483 à 491.)

exécuter par un mercenaire. Celui-ci maintient le patient à genoux, prêt à être attaché au cadavre couché à terre, sur une dalle. Un flamine vêtu de blanc, agenouillé et vu de dos, pose une main sur l'épaule du patient et s'entretient avec Mézence. Du même côté, au premier plan, sont deux jeunes gens assis sur un sac de monnaie renversé; ils lisent ensemble une feuille de vélin sur laquelle est un texte. A leurs pieds, on voit pêle-mêle un casque richement orné, un bouclier, une épée, des bagues, des joyaux, quelques pièces d'or et d'argent ainsi que de la cire d'Espagne. Au fond est un trépied supportant un brasier allumé[1]. »

Nous ne dirons rien du dessin de cette composition, pas plus que de l'expression des physionomies. Nivelon s'étend avec de grands détails sur ces deux points, mais notre préoccupation est autre. Quel est le sens de cette scène, où est l'énigme et comment l'expliquer? Le feu, les armes prises dans le sens d'armoiries, les bagues, les pièces de monnaie rapprochées de la cire d'Espagne, ont pour but de faire songer au cachet dont les princes scellent les dépêches mystérieuses à l'exécution desquelles peuvent concourir les trois corps de l'État. Le prince est ici figuré par Mézence, la noblesse est rappelée par l'homme d'armes, le clergé par le flamine. Et le prince lui-même ne peut user de la lettre de cachet que s'il a pris soin de se familiariser avec l'écriture dès son adolescence, à l'exemple des deux jeunes garçons occupés à déchiffrer un texte, sur le premier plan du tableau.

Que cette interprétation nous paraisse apprêtée, elle est cependant acceptable, et nous ne sommes pas étonné que Le Brun, dont l'ardente nature se plaît à heurter de front l'obstacle, ait voulu dérouter le spectateur en l'induisant à chercher bien loin un mot répété par tout le monde le jour où sa toile fut exposée au collège de Clermont de la Société de Jésus « sous le cachet[2] ».

Nous ne ferons que signaler un second tableau tiré de l'Énéide, *Énée sauve de l'embrasement de Troie son père Anchise et son fils Ascagne*. Cet ouvrage, retouché par Le Brun vers la fin de sa vie, appartenait en 1692 à Le Moyne le Lorrain[3].

[1] Nivelon, fol. 26-27.

[2] Voici ce qu'écrit Desportes au sujet de cette peinture : « On doit placer encore dans ces commencemens un tableau représentant Mézence, roi d'Étrurie, qui avoit inventé le supplice horrible d'attacher des hommes vivans à des morts. Ce sujet devoit servir pour l'explication des énigmes au collège de Louis-le-Grand. » (*Vies des Premiers Peintres*, t. I, p. 13.) D'après le contexte de Desportes, il y aurait lieu de rattacher le tableau de Mézence à l'année 1647. Rien ne s'oppose à ce que Desportes ait dit vrai, car Nivelon, parlant de la même peinture, écrit : « Un des premiers ouvrages que fit Le Brun après son retour de Rome fut le sujet si remarquable dans l'histoire du supplice ordonné par Mézence. » (Mss., fol. 26.) Où Desportes parle le langage de son époque et non celui de l'année 1647, c'est lorsqu'il nomme le collège de Louis-le-Grand. On sait en effet que cette dénomination date seulement de 1682. Antérieurement à cette date, la maison d'éducation ouverte par les Jésuites dans la rue Saint-Jacques s'appelait le collège de Clermont.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 9.

Alexandre et Diogène fut peint en 1650 « dans le beau goût et la manière de M. Le Poussin » pour un ami[1]. Le Brun fit aussi un petit tableau, en camaïeu, dans lequel il représenta le buste de Sénèque occupant une niche simulée contre la paroi d'une pyramide. De chaque côté, deux femmes attristées, deux Vertus, debout, pleuraient la disparition du stoïcien. Cette toile eut pour titre le *Tombeau de Sénèque*[2].

A ces pages inspirées par l'histoire il convient d'ajouter une allégorie composée vers la fin de la Fronde pour l'ornement d'une thèse. Louis XIV, porté sur un char que guident une Minerve armée et la Tranquillité, passe devant les statues de ses devanciers « Charlemagne, Clovis, Dagobert et saint Louis[3] ». Rousselet a gravé cette pièce.

Mais, il faut le reconnaître, Le Brun n'est jamais plus personnel ni plus fertile que lorsqu'il aborde les scènes mythologiques. L'histoire, la religion, imposent au respect du peintre. Sans doute, la faculté lui reste de présenter sa composition dans un ordre imprévu, d'ajouter une note, un trait, un accessoire, de serrer le texte où il puise son sujet, afin de renouveler l'aspect du drame cent fois raconté par d'autres peintres. Mais combien est précaire cette ressource! La fantaisie, l'imagination, la verve, ce qui constitue, somme toute, l'artiste original, où se déploieront-elles si le maître est tenu de ne rien ajouter d'essentiel à la tradition religieuse ou nationale? Moindres sont les entraves pour le peintre qui emprunte à la Fable.

Ses héros, leurs actions, leurs métamorphoses, se présentent à l'esprit dans une lumière flottante, indécise. Le contour de ces êtres souriants n'est pas arrêté; leur profil se perd sur les frontons d'Athènes, dans la pénombre des bosquets sacrés d'Éleusis. Les poètes les ont créés. Nous avons épelé les noms de Latone et de Méléagre sur les genoux d'Homère. Les poètes ne sont pas jaloux. Leurs aimables fictions demeurent à travers les âges le libre patrimoine du génie. On pourrait dire de la Fable qu'elle est une trame légère tissée par les anciens et sur laquelle les modernes peuvent disposer tels ornements que leur suggère le caprice, sans que la mémoire harmonieuse de Théocrite ou d'Ovide en soit offensée. Les dieux d'Hésiode et d'Anacréon n'ont rien de sévère. L'odyssée confuse de leurs folles aventures serait longue. Eux-mêmes s'en souviennent-ils? Une chose pourtant leur est chère. Il est un attribut dont ils ne souffrent pas qu'on les dépouille : la beauté. C'est la beauté plastique, l'eurythmie des formes qui les distingue. Ce rayon leur suffit. Que l'artiste enveloppe avant tout de lumière les corps impersonnels de Diane et d'Apollon, libre à lui de retracer ensuite sur sa toile, au gré de son génie, les fragiles amours de ces dieux changeants. C'est ce qui explique comment les mœurs, les lois qui en

[1] Nivelon, fol. 50. — [2] *Ibid.*, fol. 49. — [3] *Ibid.*, fol. 48.

découlent, les lettres qui en sont le reflet, ont pris depuis dix-huit siècles un courant distinct de celui qu'elles avaient suivi dans l'antiquité, tandis que l'art, après dix-huit siècles de christianisme, paraît encore attardé aux pieds de l'Acropole et sur les ruines de Rome. La société moderne n'a pas exigé de l'art une totale abdication. La peinture est païenne à ses heures, et, par une sorte de pacte universellement consenti, nous lui pardonnons son paganisme. Nous ne ferions pas au roman la même concession. Le romancier qui met en jeu les passions humaines, n'étant pas tenu de vêtir ses héros d'une forme tangible, peut, sans péril pour son œuvre, puiser le sujet de sa fiction dans les temps modernes auxquels nous attachent nos habitudes, nos aspirations, nos souvenirs, notre tempérament, notre race. Le peintre, moins indépendant que le romancier dans l'ordonnance de sa composition, qu'il doit rendre sensible, demeure tributaire de la cadence des lignes, d'une forme pure, d'un type idéal et sans lacunes; aussi sa pensée se reprend-elle involontairement à aimer les dieux antiques. Qui songerait à défendre au peintre d'ouvrir le livre indulgent des théogonies grecques, dont les mythes sans rigueur et sans fixité autorisent toutes les licences, tous les riants mensonges qu'un esprit fécond peut évoquer?

Nous venons d'écrire le nom de Méléagre. En 1658, Le Brun peignit pour Valdor sept tableaux destinés à être reproduits en tapisserie[1]. Ces compositions résumaient le mythe du guerrier qu'Euripide dit être fils de Mars et d'Althée. Les Parques présidant à la naissance de Méléagre et offrant à sa mère un tison ardent, symbole de l'existence du héros, la rencontre de Méléagre et d'Atalante au moment où la fille du roi d'Arcadie demande à prendre place parmi les chasseurs qui vont poursuivre le sanglier de Calydon, la chasse, Atalante couronnée pour avoir la première percé le monstre, la dépouille du sanglier présentée à la jeune chasseresse, Althée, mère de Méléagre, jetant au feu le tison fatal à la durée duquel demeure liée l'existence de son fils, et enfin la mort du héros, tels sont les épisodes traités par le peintre. Deux de ces tableaux sont au Louvre, ceux dans lesquels sont représentées la chasse héroïque du sanglier et la mort du fils de Mars sur les genoux d'Atalante éplorée. La *Stratonice* d'Ingres n'est pas sans quelque rapport avec cette dernière composition. Le vieillard que Le Brun a placé près du moribond, recueillant les pulsations d'une vie qui s'éteint, se rapproche d'*Érasistrate au lit d'Antiochus*[2]. Un dessin à la mine de plomb ayant servi d'étude pour le tableau de Le Brun est à l'Albertine de Vienne. Trompés par les points de ressemblance que nous signalons, les

[1] Nivelon dit : « M. Le Brun fit six grands tableaux » (fol. 106), mais il en décrit sept (fol. 106-107). Ce dernier chiffre doit donc prévaloir.

[2] Nous pourrions rappeler ici certaine composition de Raphaël et le célèbre tableau de Poussin, *Testament d'Eudamidas*, dont l'ordonnance générale paraît avoir été imitée par Le Brun. Ce n'est sans doute pas le travail de notre peintre qui a frappé Ingres. L'auteur de *Stratonice* s'est de préférence inspiré de Raphaël ou de Poussin, il faut le croire.

conservateurs de l'Albertine ont inscrit ce dessin sous le titre *Érasistrate découvre la maladie d'Antiochus*. C'est une erreur. Le Brun n'a jamais, croyons-nous, abordé ce dernier sujet, mais, quoi qu'il en soit, le dessin du musée de Vienne est bien le croquis du tableau du Louvre.

Frédéric Villot a raison. Plusieurs toiles de l'*Histoire de Méléagre* exécutées pour Valdor passèrent dans les mains de Jabach. Une phrase de Nivelon nous renseigne sur ce point. D'autres historiens ont cru que Le Brun avait traité deux fois les mêmes sujets. Nous ne le pensons pas. « Il était uni d'amitié et d'inclination, dit Nivelon, avec le sieur de Jabach, un des principaux chefs de la compagnie des Indes orientales chez qui se voient quelques-uns des tableaux de l'*Histoire de Méléagre* dont j'ai parlé[1]. » On sait quelle était l'opulence du riche banquier. S'il faut ajouter foi au témoignage du disciple de Le Brun, Jabach aurait eu l'idée de s'attacher l'artiste moyennant 20 pistoles par jour, laissant le peintre produire ce qu'il voudrait. Ce fastueux projet serait né dans l'esprit de Jabach à la vue d'un « *Christ mort*, de la grandeur du naturel, accompagné de deux anges de pareille grandeur, le tout peint dans l'espace d'un jour entre deux soleils[2] ». Ce tableau « peint entre deux soleils » est le *Christ au Sépulcre* dont il est question plus haut et que Le Brun fit à Lyon à son retour de Rome. Est-il besoin de dire que Le Brun ne fut point attaché au service de Jabach? D'autres destins l'attendaient[3].

Le *Sommeil d'Endymion*, destiné à être reproduit en tapisserie, date du même temps que l'*Histoire de Méléagre*[4].

Mais ce n'étaient là que des ouvrages isolés, et le futur ordonnateur des travaux de la Couronne se plaisait aux ensembles décoratifs. Le premier hôtel où Le Brun fut appelé à peindre une série de compositions distinctes paraît avoir été celui des premiers présidents, proche le palais. Nicolas Pomponne de Bellièvre, mort en 1650, l'ayant chargé de décorer une chambre de cet hôtel, « il y traita le sujet d'Iphigénie qu'Agamemnon son père veut sacrifier en Aulide. Ce tableau, ajoute Guillet, passe pour un de ses meilleurs, et M. Le Brun lui-même en était si prévenu qu'il avait accoutumé de le nommer son beau tableau. Il y peignit aussi dans un plafond Junon, Iris, Minerve, la Victoire et la Renommée; il y fit encore quatre bas-reliefs feints de bleu sur un fond d'or et y représenta

[1] Nivelon, fol. 111. — Voir à l'*Œuvre du maître* la note de Landon au sujet de la *Mort de Méléagre*, qui, d'après l'auteur des *Annales du musée*, aurait été peinte pour le duc d'Orléans.

[2] Nivelon, fol. 111.

[3] Il n'est pas surprenant que Jabach ait conçu le dessein que lui prête Nivelon. Van Dyck avait peint le portrait du banquier; Sébastien Bourdon lui était redevable de commandes. Le Brun ne devait pas tarder à exécuter « sans doute dans l'un des salons de l'hôtel construit par Bullet, rue Neuve-Saint-Merry », le portrait de Jabach, de sa femme et de ses quatre enfants. Nous parlerons plus loin de cette page dont M. de Montaiglon a très justement signalé le mérite exceptionnel. (*Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XV, p. 75.)

[4] Nivelon, fol. 108.

les *Quatre Âges du Monde* distingués en Âge d'or, d'argent, d'airain et de fer. On y voit aussi les médailles d'Achille, de Lycurgue, de Numa Pompilius et de plusieurs héros de l'antiquité; ce qui est accompagné des figures de la Gloire et de la Magnificence, et de plusieurs camayeux remplis de plusieurs attributs de la Justice, de l'Histoire ou de la Victoire, ou de figures d'enfants qui représentent les Génies des vertus, des sciences et des arts. Il fit aussi pour M. le président de Bellièvre plusieurs dessins qui ont été exécutés en tapisserie et qui représentent des sujets de la Fable; entre autres on y voit Jupiter nourri par la chèvre Amalthée[1]. » La description de ces multiples sujets remplit de longues pages dans le manuscrit de Nivelon, qui se résume en ces termes : « C'est une chose assez ordinaire que des peintres soient employés à de grands ouvrages, mais il est assez rare qu'ils aient ces belles intelligences qui mettent leurs peintures hors du commun et les rendent conformes à la dignité des personnes pour lesquelles ils travaillent, des palais qu'ils entreprennent de décorer; ce qui est remarquable en M. Le Brun[2]. »

Il faut se borner. Nous ne pouvons suivre notre peintre chez le trésorier de l'épargne, Bertrand de la Bazinière, chez le maréchal de France Antoine duc d'Aumont, chez le chevalier de Jars, chez le trésorier de la chambre aux deniers, Inselin, pour lesquels il a peint la légende de *Pandore*, le mythe d'*Éole*, l'*Apothéose de Romulus* et vingt autres scènes. Ces peintures sont détruites.

Louis Testelin concourut en même temps que Le Brun à la décoration de l'hôtel de Jars. Chez Jérôme de Nouveau, seigneur de Fiennes, surintendant général des postes et relais de France, qui habitait l'un des pavillons de la place Royale, Le Brun se vit associer François Perrier. Lorsqu'il fut appelé à orner un autre pavillon où demeurait l'abbé de la Rivière, Testelin et van Opstal partagèrent avec lui une décoration autrefois entreprise par Simon Vouet.

Ces deux pavillons de la place Royale occupés par Nouveau et La Rivière ont donné lieu, en raison de leur voisinage, à de nombreuses méprises. On a confondu les peintures des deux hôtels, attribuant à l'un ce que l'autre renfermait. De Guillet de Saint-Georges à Thiéry, ce ne sont que contradictions sous la plume des historiens. Les réfuter nous entraînerait loin. Bornons-nous à dire ce que nous savons, en l'appuyant de preuves.

Nous devons à l'obligeance de M. de Montaiglon la communication d'un document inédit, provenant de la collection Fillon. Ce document s'intitule : *Prix des ouvrages de peinture qui se doibvent faire chez M. de Nouveau, en son logis à Paris.* L'acte est notarié et porte la date du 3 août 1650. Toutefois, le début de cette pièce paraît dicté par Le Brun. Il s'engage à peindre « le grand tableau remply d'ouvrage, ainsi qu'il est porté dans

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 10. — [2] Nivelon, fol. 81 à 89.

le devis », et il ajoute : « Selon le dessein que j'en ay montré. » Ce devis nous apprend que Le Brun eut l'entreprise de la décoration tout entière, y compris la « bordure du tableau », les « quatre coings ornés de bas-reliefs coulleur de bronze », la « corniche et frize toute d'or », la cheminée, le lambris, les portes, des vases simulés et « quatre chariostz d'or », armes parlantes tout à fait en leur lieu chez le surintendant des postes et relais. La somme due à l'artiste est fixée par lui à 6,900 livres. Ce chiffre nous avertit que la décoration est limitée à un appartement. Thiéry ne signalera d'ailleurs qu'un seul plafond peint par l'artiste dans l'hôtel Nouveau, habité à la fin du XVIII^e^ siècle par M. de Villedeuil.

Mais le marché dont nous venons de résumer le début renferme une déclaration du peintre assez bizarrement formulée. On dirait d'une supplique. Elle suit immédiatement l'énoncé de la somme fixée par Le Brun :

« Et alors que l'on considérera qu'il y a un tableau de vingt-deux pieds de long sur vingt de large, et que tout ce qui est autour dud. tableau est d'or et de figures de collory, painte et estudiée aultant qu'il me sera possible, je croy que l'on trouverra peult de choses à rabatre. »

Faut-il déduire de ces lignes que Le Brun aurait sollicité la faveur de décorer l'appartement de M. de Nouveau? Le chiffre sur lequel le peintre espère qu'on trouvera « peult de choses à rabatre » était donc encore en discussion lorsque les parties se trouvaient en présence des notaires? Nous le pensons, car il est aussitôt spécifié que le peintre s'engage « à commencer dès demain les ouvrages de peinture mentionnez, et à les rendre faictz et parfaictz dans la fin de novembre prochain venant, moyennant la somme de quatre mil six cens cinquante livres tournois ».

Nous sommes loin des 6,900 livres demandées par Le Brun. En outre, ces conditions étaient dures. L'artiste avait moins de quatre mois pour s'acquitter de sa commande. Il estima sans doute que la clause qui l'obligeait à tant de promptitude était blessante, et bien qu'il se fût engagé à « commencer dès demain », il laissa trois semaines s'écouler avant de rien faire. M. de Nouveau ne l'entendait pas ainsi. Le 24 août, Le Brun fut mandé par les notaires du surintendant. Un article additionnel au contrat du 3 août fut rédigé et le peintre dut le ratifier. Sa teneur ne laisse pas d'être rigoureuse.

« Et le vingt-quatriesme jour dudit mois d'août, après midy, est comparu par-devant les notaires soubsignez ledit Charles Le Brun desnommé cy-dessus, lequel a promis, consenti et consent qu'en cas qu'il ne face et ne rende tous les ouvrages de peinture mentionnez au devis et marché cy-dessus faictz et parfaictz dans le quinziesme jour de décembre prochain pour tout délay, de descendre et rabatre audit sieur de Nouveau la somme de six cens livres tournois à laquelle il est demeuré d'accord pour tous les dommages et intérêts envers ledit de Nouveau. »

IMPRIMERIE NATIONALE.

Tout bien pesé, Le Brun se voyait tenu d'avoir achevé ses peintures dans l'espace de trois mois et vingt jours, sous peine de ne recevoir que 4,000 livres. Il se mit à l'œuvre. Ne dépassa-t-il point le délai prescrit? Nous n'osons le prétendre, car le dernier acompte ne lui fut versé que le 8 juillet 1651. Mais, aux termes du contrat, les 4,650 livres devaient faire l'objet de quatre payements exigibles d'après la somme de travail exécuté. Or, le 5 décembre 1650, trois payements avaient été faits. Le Brun s'était donc acquitté dès cette date de la majeure partie de la décoration[1].

L'hôtel Nouveau, successivement occupé par Dangeau, le baron de Breteuil et Laurent de Villedeuil, intendant de la généralité de Rouen, est aujourd'hui transformé en synagogue. Il y a quelque vingt ans le plafond de Le Brun fut enlevé : il décore actuellement l'une des salles de l'hôtel Carnavalet. Thiéry a bien défini le sujet traité : *Mercure présente Hébé au maître des dieux devant l'Olympe assemblé*[2]. Nous avons vu cette toile à laquelle on a dû faire subir d'importantes restaurations, mais, malgré les repeints, l'œuvre est encore pleine d'intérêt. Les personnages sont dessinés avec non moins de sûreté que de hardiesse. Vénus, l'Amour, Hercule et Mars sont témoins de la présentation d'Hébé, souriante et confuse entre les bras de Mercure qui va déposer la jeune fille aux pieds de Jupiter[3]. La voussure du plafond comporte un certain nombre de petits tableaux dans lesquels les Muses et leurs attributs alternent avec des scènes mythologiques[4].

Nous avons dit que l'hôtel de l'abbé de la Rivière, évêque de Langres, était voisin de l'hôtel Nouveau. Les peintures de Le Brun chez le prélat consistèrent en deux plafonds. Où Guillet de Saint-Georges a-t-il puisé ses renseignements? D'après lui, le peintre aurait représenté les *Noces d'Hercule et d'Hébé*. Cette composition, eût-elle existé, n'aurait formé qu'un tableau. L'indication serait donc incomplète, si par ailleurs elle n'était erronée. Le Brun a peint chez l'abbé de la Rivière, dont l'hôtel, à la fin du XVII^e^ siècle, était occupé par M^me^ de Novion, *Psyché enlevée au ciel* et *Apollon quittant la déesse Thétis pour se rendre dans l'assemblée des dieux*. Ces ouvrages ont disparu. Nivelon les a décrits l'un et l'autre, et Sauval a tracé du second une analyse qui en dit plus que tous les éloges. Au soin que met l'écrivain à relever les moindres détails de perspective, de coloris, de dessin; à la peine qu'il prend de ne rien oublier des allégories accumulées par l'artiste,

[1] Voir *Pièces justificatives*, document V. *Peintures de l'hôtel Nouveau.*

[2] *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, par Thiéry; Paris, Hardouin et Gattey, 1786-1787, 2 vol. in-12, t. I, p. 680-681.

[3] La restauration de ce plafond a été faite par M. Théodore Maillot.

[4] On a également recueilli et placé à l'hôtel Carnavalet un second plafond de l'hôtel Nouveau. Thiéry suppose qu'il serait l'œuvre de François Perrier. Il représente « le Soleil prêt à monter sur son char et servi par les Heures; il est devancé par l'Aurore. On aperçoit la Nuit repliant ses voiles sombres. » (*Guide des amateurs*, t. I, p. 681.) Cet ouvrage avait été peint sur mur; on n'a pu l'enlever qu'en le brisant et, quand nous l'avons vu, il était dans le plus triste état.

nous pouvons conclure à l'importance et au mérite de l'ouvrage. « Ce tableau, dit en terminant Sauval, n'est pas un des moindres de Le Brun; ce n'est pourtant pas son chef-d'œuvre : quelques-uns même y trouvent à reprendre, qu'il est trop historié, trop orné de figures; que tant de métamorphoses à la fois ont quelque chose de confus, surtout dans la rondeur d'un dôme et d'une voûte; de plus, qu'il est tourné à contre-jour[1]. » Ces critiques doivent être fondées, car elles émanent d'un juge qui s'est montré plein d'admiration pour l'œuvre dont il vient de parler.

Le défaut relevé par Sauval dans le plafond de l'hôtel de la Rivière ne sera point imputé à Le Brun en face des peintures de l'hôtel Lambert. Qui de nous n'a pas fait, au moins une fois, le pèlerinage de cet hôtel historique? On sait qu'il fut construit par Le Vau pour Jean-Baptiste Lambert, secrétaire du Roi, mort en 1644. Son fils, Nicolas Lambert, dit le Riche, qui se fit appeler Lambert de Thorigny et remplit l'office de président en la Chambre des comptes, ordonna la décoration de l'hôtel. Cette résidence est non moins célèbre par la sévérité de son architecture que par sa situation pittoresque à la pointe orientale de l'île Saint-Louis. Elle devint plus tard la propriété du fermier général Dupin, arrière-grand-père de George Sand, puis du marquis du Châtelet, et Voltaire y demeura. L'hôtel appartient de nos jours au prince Czartoryski.

Lambert de Thorigny avait appelé pour orner dignement sa maison Gérard van Opstal, Pierre Patel, van Swanevelt, Romanelli, François Perrier, Jacques Rousseau, Francisque Millet, Baptiste Monnoyer et d'autres encore; mais tous ces noms sont éclipsés par ceux de Le Sueur et de Le Brun.

Suivant une tradition ancienne, le président Lambert, homme courtois et habile, aurait laissé chacun des deux maîtres choisir les pièces dont la décoration conviendrait le mieux à leur genre de talent. Le Sueur, dit-on, demanda les appartements particuliers, tandis que Le Brun souhaita qu'on lui permît de peindre la galerie[2]. L'anecdote n'a rien d'authentique. Il est exact que Le Sueur a peint plusieurs pièces de dimensions réduites, telles que le cabinet de l'Amour, le salon des Muses, la chambre des bains où logea Voltaire, et que Le Brun obtint la galerie. Mais Frédéric Villot observe avec raison

[1] *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, par Henri Sauval; Paris, Chardon, 1724, 3 vol. in-fol., t. III, p. 24. — En raison des erreurs commises par un grand nombre d'historiens des deux derniers siècles au sujet des peintures de l'hôtel Nouveau et de celles de l'hôtel de la Rivière, nous croyons utile de publier aux *Pièces justificatives* la description des plafonds de l'hôtel de la Rivière. Nous empruntons celle du plafond de *Psyché* à Nivelon et celle du plafond d'*Apollon* à Sauval. On se rendra compte, après avoir lu ces pièces, et en les rapprochant de l'analyse donnée par nous du plafond de l'hôtel Nouveau, des points de ressemblance qui existent entre les deux décorations et des différences qui ne permettent cependant pas de les confondre. (Voir *Pièces justificatives*, document VI. Peintures de l'hôtel de la Rivière. § 1, *Psyché enlevée au ciel*. § 2, *Apollon quitte la déesse Thétis*.)

[2] Nivelon, fol. 114.

que Le Sueur dut entreprendre ses peintures à l'hôtel Lambert avant 1645[1]. Or, à cette date, Le Brun, nous le savons, était à Rome. Nous estimons que celui-ci ne fut en mesure de répondre à l'invitation du président que vers 1650, sinon plus tard, et probablement la galerie était alors la seule pièce importante dont la décoration ne fût pas commencée. Ainsi peut s'expliquer la part de travail dévolue à Le Brun.

Le maître adopta pour sujet de sa décoration la légende d'Hercule. L'espace qu'il devait peindre est un cintre surbaissé mesurant 68 pieds de long sur une largeur de 15 pieds. La profondeur de la voûte n'est que de 2 pieds 8 pouces[2]. Ces détails sont à retenir. La disposition architectonique de la voûte, son peu d'élévation eu égard à sa longueur, exigeaient de la part du peintre une prudence exceptionnelle dans la disposition de ses masses décoratives. Le Brun ne faillit point à cette tâche. Il déploya toutes les ruses, recourut à tous les subterfuges pour surélever ses tableaux. Ayant eu soin de placer chaque scène en plein air, il sut en outre imprimer à ses groupes un élan vertical, en sorte que l'œil, trompé par la vérité des raccourcis et la magie des ciels, croit à des profondeurs aériennes.

La partie cintrée du fond de la galerie nous montre Hercule dominant le mont OEta où il vient de dépouiller son enveloppe mortelle sur le bûcher allumé par Philoctète. Le héros transfiguré est porté sur un char d'or attelé de quatre coursiers fougueux, guidés par Minerve et précédés par la Renommée. Au-dessus du héros plane dans une lumière éclatante la Gloire qui s'apprête à le couronner. Le radieux cortège monte avec vitesse vers l'Olympe, tandis que des génies emportent la peau du lion de Némée et le carquois dont les flèches décideront de la prise de Troie, inutiles attributs du vaillant fils d'Alcmène, dont la place est désormais marquée parmi les dieux.

Trois arcades divisent la superficie de la voûte en quatre caissons présentant la forme d'un carré dont les faces sont à peu près égales. Ces espaces séparés devenaient un obstacle pour le peintre. L'unité de sa composition allait être rompue et son drame morcelé. Le Brun se rendit compte de la difficulté. C'est alors qu'il imagina des figures volantes directement placées sous les arceaux et reliant entre eux les épisodes successifs de sa légende.

Au nombre de ces messagers qui semblent traverser l'espace de leur vol perpétuel, il n'en est pas de plus achevé dans sa pose légère, dans sa silhouette fuyante, que celui qui, ayant devancé le char d'Hercule, court prévenir l'assemblée des dieux de la venue du héros. Ce personnage est un chef-d'œuvre d'élégance, de style et de coloris, car, il

[1] *Notice des tableaux du musée du Louvre, École française*, p. 355. — [2] *La Galerie de M. le président Lambert*, gravée par B. Picart; Paris, 1740, in-fol. oblong.

faut le dire, Le Brun ne laisse pas d'être franchement coloriste dans cette décoration. La galerie de l'hôtel Lambert, où il eut à lutter contre le peu d'élévation de la voûte et son écrasement sans beauté, obligea Le Brun à user constamment de tons clairs, parfois transparents, qui contrastent avec la couleur sourde d'un trop grand nombre de ses ouvrages. Les figures volantes dont nous parlons mériteraient d'être remarquées, lors même qu'elles ne seraient que des transitions pittoresques habilement trouvées, mais elles rendent à l'ensemble décoratif un service inattendu. Placées sous des arcades dont le regard s'exagère la saillie, elles paraissent très voisines du spectateur et repoussent dans un lointain factice les groupes dont elles se détachent. C'est ainsi que, par un effort continu, un plan savamment tracé, le peintre a su corriger avec un art supérieur ce que l'architecture de la galerie présente de défectueux.

Nous pénétrons dans l'Olympe. Au tumulte de l'ascension vertigineuse d'Hercule a succédé la sérénité des espaces célestes. Le maître des dieux s'accoude avec abandon sur son aigle favori. Ganymède tient la coupe d'or remplie de nectar, prêt à offrir le breuvage des immortels au héros déifié. Junon, qui n'a pas oublié les amours d'Alcmène et de Jupiter, paraît irritée de voir Hercule au rang des dieux, mais Bellone, suivie de Mars, s'est avancée et son regard suppliant cherche à fléchir Junon. Le vent du septentrion, Borée, assisté de ses fils Calaïs et Zétès, porte sur un nuage ondoyant les habitants de l'Olympe. Iris à l'écharpe changeante, fidèle compagne de Junon, fait apparaître dans les airs son arc-en-ciel pacifique, et Mercure se précipite vers les coursiers d'Hercule.

Junon s'est apaisée, les prières de Bellone ont désarmé l'épouse de Jupiter qui a consenti aux noces d'Hébé, déesse de la jeunesse, avec Hercule, dieu de la force. Aussitôt les Muses industrieuses ont brodé de leurs doigts agiles les tentures de la chambre nuptiale, et l'artiste déroule devant nous les somptueuses draperies tissées par les suivantes d'Apollon. Que rappellent les tableaux tracés sur ces riches tapis? La pourpre, l'or et la soie ouvrés dans l'Olympe parlent sans doute des amours des dieux? Non, les Muses ont voulu que la chambre d'Hercule, aux jours de son repos, lui rappelât le temps de ses exploits terrestres.

Ici, c'est le combat qu'il soutint contre les centaures attirés par l'odeur du vin au cours du banquet que lui avait offert le centaure Pholus. Les outres transpercées, la table, les trépieds, les vases renversés ou en pièces, la lutte corps à corps, les monstres qui mordent la poussière aux pieds du héros, tout est désordre et fracas dans cette scène. Là, c'est Hercule conduit par Iolaüs qui aborde au pied du rocher sur lequel Hésione, fille de Laomédon, les mains chargées de chaînes, est exposée au monstre Cétus. Le monstre succombe sous la massue d'Hercule et son sang va se mêler au flot

marin dont il réveille la couleur sinistre. Au loin, Laomédon, fils d'Ilus, entouré de sa femme et des princes troyens, assiste à la délivrance d'Hésione.

Ces broderies simulées suspendues à la voûte laissent déborder leurs plis négligents jusque sur la corniche.

Nous connaissons les tentures de la chambre nuptiale : voici la salle du festin. Cybèle appuyée sur des lions, Cérès dans un char attelé de dragons, président au travail des Heures chargées de préparer le repas. On les voit porter des corbeilles de fruits et de fleurs dont elles couvrent un riche dressoir placé à l'extrémité de la galerie au-dessus de la porte d'entrée. Un génie et un satyre rangent toutes choses. Silène s'est endormi; mais Bacchus, couronné de lierre, remplit l'office d'échanson : il dispose les coupes qui doivent servir aux convives et dont la venue est proche, car on aperçoit déjà le char du Soleil enveloppé de lumière qui se hâte de remonter vers l'Olympe.

Nous n'avons rien dit des figures volantes qui relient entre eux les derniers tableaux. L'une est une muse élevant un trophée d'armes; l'autre une jeune femme les mains chargées de fruits. Aux quatre angles de la composition dans laquelle est Jupiter présidant l'Olympe, sont des sculptures simulées dont l'effet est d'une heureuse perspective. Ces sculptures, posées dans le voisinage de la corniche, ajoutent à la sveltesse des figures peintes qui les dominent. Le même artifice a été mis en œuvre par Le Brun dans les angles du dernier tableau : les apprêts du festin. Et partout Hercule est en action. Les sculptures feintes dont nous parlons formeraient à elles seules une décoration d'une rigoureuse unité et pour ainsi dire ininterrompue, à ne considérer toutefois que la vie terrestre et militante du héros. Le lion de Némée, la biche aux cornes d'or, le sanglier d'Érymanthe, Cerbère, le dragon, les chevaux de Diomède, que sais-je encore? Tout ce qui peut concourir à restituer l'étonnante légende du fils d'Alcmène a été distribué par le peintre avec une prodigalité qui n'appartient qu'au génie. Et pendant que Le Brun multipliait ainsi les épisodes sur la voûte qu'il s'était réservée, il dictait à van Opstal la composition de douze bas-reliefs entre lesquels Rousseau dut peindre des paysages également inspirés par Le Brun. Paysages et bas-reliefs relatent à nouveau, sans se répéter, les travaux d'Hercule.

Telle est, dans sa richesse et son éclat décoratif, la galerie de l'hôtel Lambert.

Guillet de Saint-Georges nous avait averti. Les peintures de l'hôtel Lambert, avait-il dit, furent faites « à diverses reprises et en des intervalles de temps bien éloignés[1] ». Nivelon, plus explicite, fixe la durée de ces travaux et fait connaître le motif de leur interruption. Le Brun laissa s'écouler douze années avant d'achever complètement la

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 14.

galerie que nous avons décrite. A peine avait-il peint les premiers épisodes de la légende d'Hercule qu'il y eut affluence d'amateurs et de curieux chez Lambert de Thoriguy. Fouquet fut au nombre des visiteurs. Le talent de Le Brun dépassa l'attente du surintendant. Il avait vu à quelque temps de là, « chez les religieux de Saint-François, proche Vincennes », la peinture murale du réfectoire dans laquelle notre artiste avait traité la scène biblique du *Serpent d'airain*. Le mérite de cette composition l'avait vivement frappé. Comprenant, à la vue de deux œuvres aussi différentes que le *Serpent d'airain* et l'*Arrivée d'Hercule dans l'Olympe*, quelle devait être la fécondité, la souplesse du génie de Le Brun, Fouquet conçut le projet de se l'attacher[1]. Le fastueux ministre méditait les splendeurs de Vaux. Il lui fallait un Premier Peintre, ou mieux encore un ordonnateur des peintures, des sculptures, des tapisseries, des jardins, des spectacles et des fêtes de nuit qui hantaient sa pensée : c'est Le Brun qu'il choisit.

Nous croyons que les conventions intervenues entre Fouquet et Le Brun ne doivent pas être antérieures à l'année 1657. Or, les peintures de l'hôtel Lambert, nous l'avons dit, furent interrompues par le séjour que dut faire l'artiste chez le surintendant. Ces peintures avaient donc été entreprises avant 1657, et rien ne s'oppose à ce que Le Brun et Le Sueur aient travaillé côte à côte chez le président Lambert. Beaucoup d'écrivains l'ont dit : nous n'avons pas intérêt à les combattre. Les deux peintres, élèves de Vouet, se connaissaient de longue date, et nous avons plus d'une preuve irrécusable des rapports de bonne entente et de cordialité dans lesquels ils vécurent. Bonaventure d'Argonne, conteur oisif et peu scrupuleux, s'est fait l'auteur d'une fable ridicule dont le souvenir n'est pas entièrement effacé. D'après ce narrateur, Le Brun aurait été l'adversaire implacable de Le Sueur. Il l'aurait poursuivi, entravé sur tous les chemins. Le ressentiment de Le Brun contre son rival n'aurait cédé que devant la mort et c'est dans une parole de haine que se serait exhalée la satisfaction barbare de Le Brun en face du cadavre de Le Sueur. De nos jours, quelques artistes, d'ailleurs sans talent, se sont emparés de cet épisode et l'ont fixé sur la toile[2]. De là, sans doute, la persistance d'une légende démentie

[1] Nivelon, fol. 119.

[2] Vignaud (Salon de 1814. — N° 949). Mlle Élise Journet (Salon de 1840. — N° 910). M. Maurice de Vaines (Salon de 1849. — N° 1969, et Exposition universelle de 1855. — N° 4106). — Le tableau de Vignaud aurait pris place, d'après Bellier de la Chavignerie, dans les appartements de Trianon. La *Notice des peintures et sculptures des palais de Trianon*, rédigée par Eudore Soulié (Paris, de Mourgues frères, édition de 1878), ne renferme aucune mention de cette toile. Nous ne savons ce qu'est devenue celle de Mlle Journet. Quant au tableau de M. de Vaines, il est au musée d'Orléans. Cet artiste, inconsciemment sans doute, a, plus que d'autres, contribué à accréditer la calomnie dirigée contre Le Brun. Le livret du Salon de 1849 contient cette note à l'appui du sujet traité par M. de Vaines : « Bonaventure d'Argonne, l'un des religieux qui assistèrent Le Sueur à ses derniers moments, rapporte que Charles Le Brun, alors dans tout l'éclat de la faveur et de la fortune, vint voir mourir son rival. » Le même texte est reproduit sur le livret de l'Exposition universelle de 1855. M. de Vaines ne cite pas ses auteurs. Au surplus,

par l'histoire, mais l'histoire n'est familière qu'aux lettrés, tandis que la légende a pour refuge la mémoire des ignorants, et ils sont nombreux.

Les faits ont cependant leur autorité.

Nous avons raconté la fondation de l'Académie royale de peinture. Le Brun tient le premier rang dans l'association naissante. Sa part d'initiative, sa prépondérance, sont de telle nature que des hommes indépendants pourraient en prendre ombrage. Évidemment, les onze artistes qui se groupent autour de Le Brun sont ses amis. L'Académie est un cénacle intime; il y paraît bien à l'absence de Vouet et de Pierre Mignard. Or, Eustache Le Sueur est du cénacle. Dès le début, nous le trouvons près de Le Brun; il reçoit le titre d'Ancien. Cet événement a lieu en 1648.

Un frère de notre peintre, Nicolas Le Brun, est sur le point d'avoir son second enfant. C'est à Le Sueur qu'il demande d'être parrain, et la marraine sera Suzanne Butay, femme de Charles Le Brun. Le baptême a lieu le 24 janvier 1649[1]. Le même Nicolas Le Brun, paysagiste, prête le secours de son pinceau à Eustache Le Sueur lorsque celui-

les eût-il nommés, l'inexactitude des faits qu'il évoque n'en demeurerait pas moins démontrée. Bonaventure d'Argonne ne dit nullement avoir assisté Le Sueur à ses derniers moments, et il reste même douteux que ce chartreux fût entré en religion au moment où mourut le peintre, c'est-à-dire le 30 avril 1655. Voici d'ailleurs comment s'exprime Bonaventure à la page 190 du tome I de ses *Mélanges d'histoire et de littérature* publiés seulement en 1701 et dont l'esprit satirique a frappé tous ses contemporains : « Nos peintres sont demeurés derrière les habiles peintres du dernier siècle, excepté Le Poussin qui est mort il y a trente ans. Le Sueur imitoit Raphaël; il en avoit le génie et le goût. M. Le Brun n'a point d'autre avantage sur Le Sueur que celui d'avoir travaillé plus longtemps et de s'être exercé sur de plus grands sujets. Il sentoit bien la force de ce jeune peintre et ne le témoigna que trop, lorsque, lui aïant fermé les yeux, une joie secrette lui fit dire que la mort venoit de lui ôter une grande épine du pied. » Ainsi parle l'auteur des *Mélanges*. Nous avons relevé, au cours d'un précédent chapitre, le mot recueilli par ce religieux des lèvres de Poussin qu'il dit avoir rencontré dans la campagne de Rome. La pensée ne nous est pas venue de mettre en doute le témoignage d'un homme qui parle de ce qu'il a vu ou entendu. Mais le passage qu'on vient de lire n'a pas, ce nous semble, le caractère d'authenticité que revêt le récit d'une chose vue. Bonaventure d'Argonne ne dit pas qu'il fut présent à la mort de Le Sueur. Rien n'indique d'ailleurs que des chartreux aient assisté Le Sueur à son lit de mort. Il y a plus. Bonaventure, né en 1634, exerça d'abord la profession d'avocat. Résolu à quitter le monde, il entra chez les chartreux de Gaillon, près de Rouen. Le Sueur étant mort en 1655, Bonaventure n'avait alors que vingt et un ans : il devait être encore avocat ou novice à Gaillon. M. de Vaines a donc bien gratuitement ajouté à la valeur d'un on-dit en supposant que Bonaventure d'Argonne aurait été le témoin de ce qu'il raconte, à un demi-siècle de date, au courant de la plume. Le Brun d'ailleurs ne fut-il pas accusé d'avoir mutilé des tableaux de Le Sueur dans le cloître même des Chartreux? Voltaire, grand admirateur de Bonaventure d'Argonne et mis par celui-ci sur une pente dangereuse à l'endroit de notre peintre, accueillit cette seconde légende, qu'il mit en vers, sans toutefois nommer Le Brun. Guillet de Saint-Georges, le comte de Caylus et Millin ont fait justice de ces bruits ridicules. (Voir *Archives de l'art français*, t. II, p. 23-24, et *Monuments françois. Antiquités nationales*, par A.-L. Millin; Paris, C. Volland, 1802, 5 vol. in-4°, t. V, art. LII, p. 54, note.) Le tableau de M. de Vaines est décrit dans la publication de l'*Inventaire des richesses d'art de la France* (Province, Monuments civils, t. I, p. 105), mais l'auteur de la monographie du musée d'Orléans, M. Eudoxe Marcille, n'a pas omis de relever ce que la scène représentée a de contraire à l'histoire. Le lecteur le moins préparé est de la sorte averti.

[1] Voir *Pièces justificatives*, document III. *Actes d'état civil*, § 5.

ci exécute son tableau représentant le *Plan de l'ancienne chartreuse de Paris porté par deux anges*[1].

Nous avons vu que Le Sueur fut employé à la décoration de l'hôtel Lambert avant que Le Brun reçût la commande de la légende d'Hercule. L'arrivée de Le Brun chez le président ne paraît pas avoir porté atteinte aux travaux confiés à Le Sueur. A tout prendre, les ouvrages de celui-ci dans l'hôtel Lambert ont une importance au moins égale aux peintures de la galerie.

Le Brun aurait entravé son émule! Il lui aurait enlevé mainte occasion de se produire! Comment expliquer alors la quantité prodigieuse des tableaux de Le Sueur, les commandes que lui firent la communauté des orfèvres[2] et la Reine elle-même, les églises et les hôtels décorés par ce peintre, qui devait mourir à trente-huit ans, excédé peut-être par un labeur hors de proportion?

Il en est des entraves subies par Le Sueur comme de son célibat et de sa mort chez les chartreux, lorsque les actes de naissance de ses six enfants sont connus, et qu'il est avéré qu'il décéda chez lui, dans l'île Saint-Louis, entouré de ses proches et de ses amis affligés, parmi lesquels rien ne s'oppose à ce que Le Brun se soit trouvé. Il en est de l'antagonisme des deux maîtres comme de l'aversion de Le Brun à l'égard de Poussin, dont il rechercha les leçons et honora toujours la mémoire! Ces calomnies odieuses ont trop duré. Est-ce à dire que le maître dont nous écrivons la vie se soit montré dépourvu d'ambition? Non pas. Son premier biographe en porte témoignage. Avant de parler des peintures de l'hôtel Lambert, Nivelon s'exprime ainsi : « M. Le Brun était alors dans cette vigueur d'âge qui le rendait actif et vigilant sur toutes choses; il ne négligeait rien, soit pour ce qui concerne un solide établissement de fortune, soit pour l'emploi du temps et le désir de la gloire, de sorte que nuit et jour ce génie aspirant à l'un et l'autre était incessamment occupé à produire de nouvelles œuvres[3]. » Quoi de plus louable? Qui songerait à blâmer de pareils efforts? L'ambition, ainsi entendue, n'est que le libre usage des hautes facultés de l'homme. Que si les forces mises en jeu avec cette patience opiniâtre, ce sage emploi des heures, sont en rapport avec la volonté, nous nous trouverons en face d'une nature supérieure, d'une personnalité maîtresse à laquelle, les circonstances aidant, le succès, la faveur, la gloire elle-même, sont assurés. Et lorsque

[1] Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 163, et *Notice des tableaux du musée du Louvre, École française*, n° 549. — « Il serait naturel, a écrit Léon Lagrange, d'attribuer aussi à ce paysagiste, Nicolas Le Brun, la peinture des volets du cloître des Chartreux. » (*Gazette des beaux-arts*, première période, t. XVIII, p. 569.) Ces volets sont au Louvre. (Voir *Notice des tableaux du musée du Louvre, École française*, n° 525.)

[2] Le *Mai* de 1649 est le tableau si justement célèbre, *Prédication de saint Paul à Éphèse*. L'œuvre est au Louvre. (*Notice des tableaux du musée du Louvre, École française*, n° 521.)

[3] Nivelon, fol. 82.

IMPRIMERIE NATIONALE.

l'activité de l'esprit n'exclut pas la bienveillance, quand la bonté tempère l'éclat du génie et le rend aimable, on peut dire d'un homme qu'il est grand.

Nous aurons à parler d'une tentative monstrueuse contre la personne de Le Brun. En 1663, un misérable essayera de l'empoisonner, et Loret, dans sa *Muze historique*, à laquelle il ne manque qu'une forme plus littéraire pour être un livre, racontera le crime. Or, le gazetier nous apprend que le coupable est deux fois odieux parce qu'il n'a pas craint d'attenter

Aux jours d'un des plus rares hommes
Du siècle où maintenant nous sommes,
Et depuis quinze ans bienfaiteur
De cet énorme forfaiteur[1].

Ainsi, dès 1648, c'est-à-dire à l'époque où Le Brun, âgé de vingt-neuf ans, était en droit de ne songer qu'à sa propre fortune, il était le bienfaiteur d'un homme qui ne répondit à ses actes généreux, continués pendant quinze années, que par le plus lâche attentat.

Puisque nous avons cité Loret, n'est-ce point le lieu de rappeler l'épigramme de Bois-Robert parue en 1659? La pièce n'a que six vers et elle nous révèle que Le Brun, malgré les travaux considérables qu'il menait de front, trouvait assez de loisir pour « monstrer à dessigner à madame la procureuse générale ». L'épigramme est ainsi conçue :

Voy pour ta gloire quelle main
Travaille icy sur ton dessein
Et cherche à faire un trait semblable.
Quel heur et quelle vanité,
Lebrun, de se voir imité
Par une femme inimitable[2].

Le Brun pouvait-il refuser une élève de cette importance? La procureuse générale n'était autre que la femme de Fouquet[3], et le surintendant se rapprochait de jour en jour de l'artiste.

Plus encore que les leçons qu'il avait occasion de donner, les portraits qui lui étaient demandés par des personnages de marque plaçaient Le Brun hors de pair. L'art du

[1] *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, nouvelle édition; Paris, P. Daffis, 1857-1878, 4 vol. in 8°, t. IV, p. 135. — Lettre du 8 décembre 1663.

[2] Cette épigramme a été très à propos relevée par MM. de Chennevières et de Montaiglon dans leurs commentaires de l'*Abecedario* de Mariette (Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1860, 6 vol. in-8°, t. III, p. 94-95) où nous l'avons lue; elle nous eût certainement échappé si les deux écrivains que nous venons de nommer ne l'avaient exhumée des *Épîtres en vers* de l'abbé Le Métel de Bois-Robert qu'on n'est guère tenté de consulter sur les arts au XVII^e^ siècle.

[3] Voir *Archives de l'art français*, nouv. sér., t. I, p. 304.

portrait, essentiellement français, a pour premier résultat de tenir constamment le peintre en face de la nature et de l'obliger à la bien saisir. Mais ce n'est pas tout, et si nous envisageons l'artiste au point de vue des relations, le peintre de portraits est privilégié, car il entre en rapports fréquents avec son modèle. La décoration d'une galerie peut être surveillée par un étranger. Le président Lambert a-t-il jamais encouragé Le Brun de sa présence pendant que celui-ci ornait son hôtel? Nous ne le pouvons dire, mais si le peintre avait dû faire le portrait du président, il n'est pas douteux que ces deux hommes, dans le contact familier de leurs entrevues, se fussent connus, appréciés, et que la faveur de l'artiste eût gagné à cette circonstance. Il nous est permis de penser que les personnages dont Le Brun eut à reproduire les traits pendant la période qui nous occupe, sans lui témoigner peut-être une sollicitude comparable à celle que lui gardait le chancelier, ne demeurèrent pas indifférents à sa fortune. De ce nombre furent Roger de Rabutin, comte de Bussy, mestre de camp, général de cavalerie légère, Isabelle-Cécile Hurault de Cheverny, marquise de Monglat, Nicolas Pomponne de Bellièvre, Suzanne de Bruc, marquise du Plessis-Bellière, peinte en *Artémise*, Jabach représenté au milieu des siens sur une toile qui a l'importance d'un tableau d'histoire, les échevins de Paris dont les portraits, dit Nivelon, sont « dans la façon de ceux des Jabach ». Nous nous réservons de parler plus loin de ces ouvrages. Notre but, en les énumérant, est simplement de reconstituer le milieu social dans lequel a pu vivre le peintre vers l'année 1657, époque présumée de ses relations avec Fouquet. La marquise du Plessis-Bellière se prêta sûrement aux négociations entamées entre le surintendant et l'artiste. On sait quel attachement la marquise portait à Fouquet, les efforts qu'elle fit pour atténuer sa disgrâce et la sentence d'exil dont elle fut frappée en septembre 1661. Son intervention ne pouvait être que propice à Le Brun. C'est elle peut-être qui décida la « procureuse générale » à prendre les leçons du maître. Quoi qu'il en soit, notre peintre ne tarda pas à se rendre à Vaux, accompagné de sa femme, et, délaissant les divers ouvrages qu'il avait entrepris à Paris, on le vit se fixer près de son protecteur.

Les multiples travaux que Fouquet allait exiger de l'artiste n'étaient pas faits pour l'embarrasser. Le Brun s'était préparé de longue main à la mission difficile que lui confiait le surintendant. Guillet de Saint-Georges ne nous dit-il pas de quelle façon Le Brun se délassait de ses peintures décoratives? Les « intervalles de temps » dont il disposait « il les employait à se former dans tous les talents qui dépendent de l'art du dessin, et qui s'étendent sur l'architecture, sur l'orfèvrerie, la menuiserie, et généralement sur tout ce qui regarde les accompagnements des beaux édifices[1] ». Ainsi Le Brun s'est

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 19.

instruit dans toutes les branches de l'art. Il ne se contente plus d'être peintre : il peut diriger l'architecte d'un palais, veiller à l'ameublement intérieur, donner ses soins à la décoration pittoresque, tracer les profils délicats d'une console, d'une coupe, d'une aiguière ou d'un candélabre. Louis XIV et Colbert ne réclameront rien de plus de son expérience et de son goût pour l'ornement de Versailles. C'est à Vaux-le-Vicomte qu'il va donner la mesure de son savoir. Il y va faire ses premières armes. Les aptitudes variées du maître attendaient qu'un champ vaste leur fût ouvert. Ce n'était point de trop des caprices d'un prince à satisfaire pour que ses facultés pussent se déployer. Fouquet s'offrit à Le Brun. Son faste imprévoyant s'applaudit d'avoir connu l'artiste dont le génie allait accroître l'éclat d'une prodigalité déjà trop grande pour ne pas éveiller les justes soupçons du Roi.

Un appartement fut mis à la disposition du peintre au premier étage du château[1]. Le Brun se rendit à Vaux avec sa femme en 1658. Le 13 novembre de cette même année, Suzanne Butay fut marraine dans l'église de Maincy, avec Jean Valdor, l'un des commensaux du surintendant, d'un enfant du dessinateur Léonard Petit, beau-frère de Claude Nivelon, dont il est si fréquemment question dans ces pages[2].

Au dire de Voltaire, la pension annuelle de Le Brun, durant son séjour à Vaux, fut de 24,000 livres[3]. Florent Le Comte doit être mieux renseigné lorsqu'il parle d'une pension de 12,000 livres. Ce chiffre nous paraît plus vraisemblable[4]. L'artiste reçut en outre le payement des divers travaux qu'il exécuta.

André Félibien s'est fait l'historiographe de la résidence de Fouquet. Trois lettres, trois mémoires adressés à Pymandre, personnage imaginaire avec lequel Félibien converse volontiers, ont paru sur les merveilles de Vaux. La première de ces lettres est perdue. Les deux autres, extrêmement rares, existent à la Bibliothèque nationale. Félibien n'ayant pas donné place, dans ses œuvres, à cette description de Vaux, on est en

[1] Voir *Pièces justificatives*, document IX. *Charles Le Brun chez Fouquet*, § 1. — On verra par cette pièce quel était le mobilier de l'appartement de Le Brun en 1661.

[2] Voir *Pièces justificatives*, document IX. *Charles Le Brun chez Fouquet*, § 2. — Nous ne parvenons pas à expliquer comment les actes d'état civil provenant des registres paroissiaux de Maincy et se rattachant aux années 1658 et 1659 portent à la suite du nom de Charles Le Brun la qualification de Premier Peintre du Roi, titre qui ne lui sera conféré qu'en 1662. Nous avons dû admettre un instant l'hypothèse que les registres originaux avaient pu être détruits par un accident quelconque et reconstitués après 1662. M. Th. Lhuillier, consulté sur ce point, veut bien nous avertir que cette hypothèse est sans fondement. Il a eu sous les yeux ces pièces d'une rédaction étrange et il les tient pour originales. Aucune trace de surcharges n'y est visible. Nous nous trouvons donc en présence d'un fait singulier dont la clef nous échappe.

[3] *Siècle de Louis XIV* (Œuvres de Voltaire, édition de 1826, 70 vol. in-8°, t. XIX, p. 204).

[4] L'auteur du *Cabinet des singularitez d'architecture* s'exprime ainsi : « La révolution des affaires de ce ministre (Fouquet), et sa détention fut un contre-temps assez particulier pour ce jeune peintre (Le Brun), qui se voyoit dans ce grand appuy une pension de douze mille livres, au pardessus du payement de ses ouvrages. » (T. III, 1re partie, p. 160.)

droit de penser que les lettres à l'éloge de Fouquet furent détruites après la disgrâce du ministre, et pendant le règne il n'en fut plus question.

Que renfermait la première lettre de Félibien? Sans doute une vue d'ensemble, une description rapide du domaine et du château qui avaient coûté 18 millions et dont le périmètre s'étendait sur le territoire de trois villages et d'une dizaine de petits fiefs expropriés par le surintendant[1]. La seconde et la troisième lettre ont trait à diverses peintures de Le Brun. Ces peintures étaient importantes et nombreuses. Elles décoraient huit pièces du château. Dans l'antichambre de Mme Fouquet, qui servit aussi de salle de billard, l'artiste avait peint l'*Apothéose d'Hercule;* dans la salle de compagnie, le *Triomphe de la Fidélité;* dans le cabinet de travail, l'*Aurore;* dans l'alcôve de la chambre du Roi, le *Sommeil.* Ces divers ouvrages ont été conservés. Au nombre des peintures détruites, il convient de citer le *Palais du Soleil,* vaste composition préparée pour la coupole de la salle des Gardes et qui n'était qu'esquissée lors de la disgrâce de Fouquet; les neuf Muses, le portrait de Louis XIV, divers sujets tirés de la Fable que Le Brun avait disposés au plafond, autour de l'attique, sur les portes et la cheminée de la salle à manger; Mercure, Mars, Bacchus et Jupiter ornant le plafond de la pièce contiguë, enfin le *Secret* et ses attributs, au plafond de l'un des cabinets de l'appartement du Roi.

Les descriptions de Félibien relatives au *Triomphe de la Fidélité* et à l'*Apothéose d'Hercule* sont étendues. Leur mérite principal est de révéler toutes les intentions du peintre. A ce titre leur lecture intéresse. Une allégorie a toujours besoin qu'on l'explique. Les commentaires de Félibien sont puisés à bonne source et Le Brun n'est peut-être pas resté étranger à ces minutieuses analyses. La Fidélité monte vers le ciel accompagnée de la Prudence et de Clio, la muse de toute renommée. L'éloge de Fouquet est tracé de main d'artiste dans ce groupe. La fidélité le distingue et le fait chérir de son roi, la prudence caractérise ses actes — c'est du moins l'illusion du surintendant! — « enfin, ajoute Félibien, par la muse Clio, le peintre veut faire voir que la connaissance que ce ministre a des arts et des sciences sert à pousser sa réputation jusque dans le ciel par le moyen de ces sçavans hommes pour lesquels il a de l'estime[2]. » Les voussures du plafond comportent huit muses entourant des camaïeux sur lesquels l'artiste a résumé, en des scènes ingénieuses, les divers genres de poésie, depuis l'églogue jusqu'à la satire, depuis l'ode jusqu'à l'épopée. Et dans cette partie secondaire aussi bien que dans le groupe de la coupole, c'est la louange de Fouquet que traduit le pinceau.

[1] *La Tapisserie dans la Brie et le Gâtinais,* notice lue par M. Th. Lhuillier à la réunion des Sociétés des beaux-arts à la Sorbonne en 1885. (Compte rendu de la session, p. 299.)

[2] *Description du château de Vaux,* par André Félibien, in-8°, s. d. — Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Félibien insiste tout spécialement sur le coloris des peintures de Vaux et ses éloges ici n'ont rien d'excessif.

Comment en douter à la vue du vase simulé dont Le Brun s'est servi comme couronnement du camaïeu sur lequel est rappelée la poésie satirique? « Sur ce vase, écrit Félibien, est un aigle peint au naturel, ayant les ailes déployées, portant sur sa tête un escureuil et tenant dans son bec un rouleau où est escrit *Quo non ascendet?* » Si l'historiographe s'est avisé d'observer que les muses sont représentées sans ailes, il s'empresse de dire que Le Brun les a voulu peindre de la sorte pour marquer qu'elles sont les gardiennes du lieu et n'en doivent point sortir. Au reste, la durée de leur séjour dans cette opulente retraite est en quelque sorte attestée par de riches tapisseries à fond d'or sur lesquelles on voit, brodée par les sœurs d'Apollon, la double victoire qu'elles remportèrent sur les neuf filles de Piérus qui avaient osé leur disputer le prix du chant et sur les sirènes qu'elles privèrent de leurs ailes dans une joute du même ordre.

Félibien renonce à parler « des moulures, des feuillages et d'une infinité d'autres ornements » qui achèvent d'enrichir la décoration, mais il ne se lasse pas de proclamer l'habileté de la main qui a produit ces peintures et de l'esprit qui les a conçues. Son dernier mot sur Le Brun, dont il loue sans réserve le coloris, le dessin, l'ordonnance, le goût, est que notre artiste est un peintre doublé d'un poète et que le *Triomphe de la Fidélité* est « ce qu'il y a de plus accomply en France ».

L'*Apothéose d'Hercule* est une louange plus directe encore que le *Triomphe de la Fidélité* à l'adresse de Fouquet. Hercule montant au ciel sur un char attelé de deux chevaux, dont l'un est noir et l'autre alezan, c'est Fouquet. Ne lit-on pas sur l'une des roues du char triomphal l'ambitieuse devise *Quo non ascendet?* Le Vice, représenté sous la forme d'un serpent, demeure écrasé par la roue, « pour montrer, dit l'historiographe complaisant, que celui qui sait vaincre ses passions par la force de la raison et mettre le vice sous ses pieds par la pureté de sa vie peut croire qu'il n'y a rien de si élevé où il n'ait droit de prétendre ». Le tableau principal est entouré de huit bas-reliefs simulés dans lesquels le peintre représente les éléments et la manière dont l'homme a pu les dompter. Et le type de la puissance humaine sur le monde physique, c'est encore Hercule.

Mais n'oublions pas que l'*Apothéose d'Hercule* ornait le plafond de l'antichambre de M^me^ Fouquet. Il y avait dans cette coïncidence un contraste dont il convenait d'atténuer l'effet. La valeur, la force, l'adresse, la puissance, étaient sans doute en leur lieu sur quelque point du château qu'il plût à l'art d'en évoquer le souvenir, mais ne fallait-il pas que les appartements de M^me^ Fouquet renfermassent aussi de gracieux emblèmes, des allégories capables d'éveiller une pensée douce, aimable et reposée? Hercule étant le portrait symbolique de Fouquet, il était juste que la femme du surintendant, « haulte et puissante dame Marye-Magdeleine Jeannin de Castille », eût aussi dans cette pièce son image emblématique. Le Brun composa donc « un petit tableau qui peut passer, dit

Félibien, pour une pièce de poésie des plus galantes et des plus fines». Empruntons-lui la description de cette toile, qui peut-être n'est pas détruite. La Fontaine n'a-t-il pas célébré la beauté de Mme Fouquet? Il serait intéressant de retrouver son portrait. «La figure qui paraît la principale du tableau est une belle femme assise sous un pavillon. Elle est vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu, ayant sur sa tête une guirlande de roses. On voit à ses pieds une pomme d'or et un agneau qui est couché dans un état fort tranquille. Elle tient sur ses genoux un petit enfant à qui elle coupe le bout des ailes, pendant qu'une autre femme, qui est vêtue d'une cuirasse et qui a un casque sur sa tête, lie avec des rubans rouges les mains de ce petit enfant. Il y a derrière ces deux figures un jeune garçon qui tient une torche ardente, et qui, souriant de l'occupation de ces deux femmes, paraît tout glorieux de ce qu'elles lient cet enfant de la sorte. Un peu plus loin est un autel sur lequel il y a du feu qui brûle un carquois et des flèches.»

Nous ne suivrons pas Félibien dans l'explication qu'il donne de cette page ingénieuse. Deux mots suffisent à en marquer le sens. La Beauté coupe les ailes de l'Amour, tandis que la Sagesse lui lie les mains afin qu'il soit désormais inoffensif, et l'Hymen applaudit à cette double ruse qui réduit l'Amour en servitude et va le faire son éternel compagnon. C'est l'Hymen qui vient de jeter au feu les flèches et le carquois de l'Amour volage, devenu l'Amour domestique. Sous les traits de la Beauté, Le Brun a représenté la femme du surintendant[1].

Les peintures de la salle à manger, avons-nous dit, n'existent plus. Très effacées à l'époque où le maréchal de Villars devint propriétaire de Vaux-le-Vicomte, celui-ci les fit disparaître. Il les remplaça par une tapisserie de Cozette, représentant une *Halte de chasse* dans laquelle la maréchale de Villars figure en chasseresse[2].

Le *Palais du Soleil*, auquel Nivelon donne pour sous-titre le *Cours de l'année*, est une page indescriptible. On ne parvient pas à comprendre comment les mêmes légendes, les mêmes emblèmes, ont pu être tant de fois repris par l'infatigable pinceau de Le Brun sans qu'il soit tombé dans de fastidieuses redites. Son imagination incessamment féconde s'est jouée de l'allégorie avec une aisance et une variété que la plume ne peut rendre. Quelque volonté que l'on eût d'être bref dans l'énumération de cent tableaux divers formant un seul tout, on n'y parviendrait point. Que notre lecteur se reporte au texte de

[1] Antoine de Marcenay de Ghuy n'avait pas lu Félibien, aussi ne paraît-il pas s'être douté qu'il avait sous les yeux le portrait de Mme Fouquet lorsqu'il a gravé, en 1763, la peinture que nous venons de décrire. L'estampe de Marcenay est bien connue. Elle porte pour titre l'*Amour fixé*. Le graveur n'a vu dans l'œuvre de Le Brun qu'une composition allégorique. On peut s'en convaincre en consultant le catalogue de l'Exposition de l'Académie de Saint-Luc de 1764. (*Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc*, réimpression Guiffrey; Paris, 1872, in-12, p. 136.) Qu'est devenue depuis 1763 la peinture de Le Brun?

[2] Nous sommes redevable de ce détail à l'obligeance de M. Th. Lhuillier.

Nivelon ou à l'estampe d'Audran, s'il veut se rendre compte de l'étonnante richesse du plafond préparé pour la salle des Gardes[1].

Le portrait de Louis XIV qui ornait la cheminée de la salle à manger comportait de nombreux attributs : l'Amour y était vu enchaînant la Révolte, et l'image de Henri IV, placée sous les yeux de son petit-fils, semblait désigner au Roi le modèle dont il devait suivre les hauts exemples pour être grand[2].

La décoration de la salle des Gardes, nous l'avons dit, n'était qu'esquissée en août 1661[3]. Quant au cabinet de travail du surintendant, Le Brun n'eut pas le temps de l'orner comme il l'avait projeté, mais nous savons du moins quel sujet l'artiste se proposait de peindre sur la cheminée. Deux vestales assises auprès d'un trépied d'or y auraient été vues gardant le feu sacré. Seul, le dessin de cette composition fut exécuté[4].

Ce qu'on vient de lire s'applique aux travaux mêmes de l'artiste, mais ce n'était pas seulement une collaboration personnelle que Fouquet réclamait de Le Brun[5]. Celui-ci était l'ordonnateur des ouvrages de Vaux. A ce titre, il dirigea sûrement les sculptures de Michel Magnan[6], de Nicolas Legendre[7] et de l'ornemaniste Lemort[8]. Il fut sans doute l'inspirateur de Bertinet[9], le graveur en médailles attaché à la maison du surintendant, et de Girardon, à qui la décoration de l'un des appartements fut confiée[10].

[1] Nivelon, fol. 119 à 126. — Le dessin de cette vaste composition fut montré au Cavalier Bernin le 11 octobre 1665. Voici ce que raconte à ce sujet M. de Chantelou : « Le onzième étant allé chez le Cavalier, j'ai trouvé dans son antichambre le dessin que Le Brun avait fait pour être peint au salon de Vaux; il l'avait envoyé pour le faire voir au Cavalier, lequel étant revenu de la messe, il s'est arrêté à regarder ce dessin et l'a considéré fort attentivement et longtemps, puis il a dit : *E bello, ha abondanza senza confusione.* Il est beau, il a de l'abondance sans confusion. Comme c'est une ovale, il a dit que si le palais du Soleil qui y est représenté avait été de même forme ou bien rond, peut-être aurait-il mieux convenu au lieu et au soleil même. Ce sont les quatre saisons de l'année qui sont représentées dans ce dessin avec les quatre éléments. Comme c'est pour une voûte de dôme, l'ouvrage est de grande sujétion, tout devant répondre à un seul point et tout devant presque paraître en raccourci étant vu de bas en haut. J'ai dit que Raphaël avait fui ces sortes de représentations. Le Cavalier a fait tourner ce dessin de tous les côtés pour le mieux voir et après a dit qu'il fallait que M. Colbert le fît exécuter quelque part, que ce serait dommage qu'il ne le fût pas. » (*Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, édition Ludovic Lalanne; Paris, 1885, in-4°, p. 224.)

[2] Nivelon, fol. 128.

[3] Guillet de Saint-Georges suppose que le plafond ne fut que dessiné. (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 19.) Nivelon parle d'une esquisse en « camaïeu de forme ovale, longue de cinq pieds sur une largeur proportionnée ». (Mss., fol. 119.)

[4] Nivelon, fol. 129.

[5] On suppose qu'il s'était fait aider dans ses peintures par Baudrain et Lallement. (*Château de Vaux-le-Vicomte*, par Eugène Grésy; Melun, H. Michelin, 1861, in-8°, p. 14.)

[6] Grésy, *loco cit.*, p. 14.

[7] Guillet de Saint-Georges dit expressément que Nicolas Legendre exécuta « une partie des figures et des ornements de stuc du plafond de Vaux d'après les pensées de M. Le Brun ». (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 414.)

[8] Grésy, *loco cit.*, p. 14.

[9] *Ibid.*, *loco cit.*, p. 15-18.

[10] Si imposante que soit déjà cette énumération des artistes appelés par Fouquet à Vaux-le-Vicomte, elle n'est pas complète. On sait que la construction du château fut dirigée par Le Vau; Villedo et Bergeron eurent l'entreprise des bâtiments; aux sculpteurs nommés plus haut se joignirent Michel Anguier et Thibaut Poissant. Puget fit peut-être un séjour à Vaux : ce que l'on sait avec certitude, c'est que Fouquet lui donna mission d'aller

Les neuf Muses et des enfants domptant des lions avaient été sculptés par Girardon dans une frise qui a disparu [1].

Quel nom conviendrait-il de graver sur le socle d'une sculpture dont il existait récemment encore quelques restes au pied de l'escalier conduisant à la grande terrasse [2]? Ce morceau, que M^lle de Scudéri signale dans le tome X de la *Clélie*, représentait un lion majestueux protégeant de sa griffe toute-puissante un écureuil poursuivi par une couleuvre. L'écureuil et la couleuvre étaient, on le sait, les armes parlantes de Fouquet et de Colbert; le lion est ici l'emblème de Louis XIV. Scudéri dit expressément que ce groupe était de l'invention de Le Brun [3]. La flatterie, si adroite qu'elle fût, ne fit pas fléchir le monarque, et la couleuvre eut un jour raison de l'écureuil.

Fouquet ne savait pas limiter son opulence. Il voulut avoir sa fabrique spéciale de tapisseries. Située à Maincy, près de Vaux, la manufacture occupa plusieurs centaines de tapissiers flamands et français qui furent placés sous la direction de Le Brun [4]. M. Grésy a sauvé de l'oubli le nom de dix-neuf de ces artisans mentionnés dans le recueil des actes de Maincy. Un autre historien, M. Théophile Lhuillier, auteur d'une monographie de la *Tapisserie dans la Brie et le Gâtinais*, s'exprime en ces termes sur la part que prit Le Brun aux travaux exécutés à Maincy : « Des cartons préparés spécialement pour cette fabrique de Maincy on ne connaît d'une manière certaine que les principaux : les *Chasses de Méléagre*, suite de dix sujets que Le Brun portait en même temps sur la toile pour Jean Valdor; des compositions mythologiques comme *Mars et Vénus*, *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée*, les *Neuf Muses*, d'après un plafond du château; enfin cinq pièces de l'*Histoire de Constantin*, qu'on reproduisit en basse lice [5]. Plusieurs de ces tapisseries ne furent achevées qu'au bout de quelques années, et seulement aux Gobelins, où l'on eut soin de modifier les bordures pour en dissimuler l'origine. Les armes du Roi

quérir à Gênes du marbre statuaire destiné à l'embellissement du château. L'architecte Lepautre aurait servi d'intermédiaire entre le surintendant et Puget. L'abbé de Fontenai veut que Le Nôtre ait été chargé de dessiner le parc et les jardins de Vaux; La Quintinie l'aurait secondé dans cette tâche; les cascades et les jets d'eau demeurèrent confiés à l'expérience de Francini, pendant que Nicolas Poussin choisissait en Italie des statues et des monuments antiques qu'il faisait parvenir au surintendant. Les écrits du temps, les vues anciennes du château gravées par N. de Poilly, Perelle, Israël Silvestre ou Marot, les biographes du XVIII^e siècle en mesure de recueillir plus d'une tradition véridique, nous donnent ces détails.

[1] Voir Nivelon, fol. 127-128.

[2] M. Eugène Grésy dit avoir vu ces restes en 1861 (*Château de Vaux-le-Vicomte*, p. 4); nous avons été moins heureux que lui en octobre 1887, date à laquelle nous avons visité l'ancien château de Fouquet, devenu la propriété de M. Sommier.

[3] *Clélie*, tome X, p. 1137. — On sait que dans cet ouvrage M^lle de Scudéri a décrit Vaux-le-Vicomte sous l'appellation de *Valterre* et qu'elle parle de Le Brun en lui prêtant le pseudonyme de *Méléandre* « l'homme noir ». — C'est également dans la *Clélie* qu'il est parlé de deux sarcophages égyptiens aujourd'hui au Louvre et que « Méléandre » avait placés « en un petit coin de terre assez irrégulier » des jardins de Vaux. La Fontaine a consacré des vers à ces monuments et M. de Montaiglon a raconté leur histoire dans une note de l'opuscule de M. Grésy. (*Château de Vaux-le-Vicomte*, p. 8-9.)

[4] Grésy, *loco cit.*, p. 18.

[5] L'*Histoire de Constantin* est au garde-meuble.

IMPRIMERIE NATIONALE

remplacèrent l'écureuil. Les six dernières pièces de l'*Histoire de Méléagre,* par exemple, formant 43 aunes 13 bâtons 1/3, furent payées à J. Jans, aux Gobelins, le 15 février 1669, à raison de 180 livres l'aune[1]. »

La plupart de ces compositions se trouvent mentionnées à divers titres dans les pages qui précèdent. Ces cartons de tapisseries n'augmentent pas sensiblement l'œuvre du maître, et si la présence de Le Brun à Maincy n'avait eu d'autre résultat que l'exécution de ces modèles, c'est à peine si cette courte phase de la vie du peintre mériterait qu'on s'en occupât. Mais donnons de nouveau la parole à M. Lhuillier : « Dans les ateliers français où l'on ne se contentait pas des façons de Perse ou du Levant, on imitait les tapisseries de Flandre. Le Brun, voulant s'affranchir de la routine, imprima aux produits un caractère nouveau; le ton changea tout à coup, le style décoratif prit une tournure plus large et se distingua par la franchise du dessin. On a reproché à cet artiste et à son école d'avoir exigé l'imitation servile des modèles, d'avoir cherché à faire oublier le dessin. La critique est-elle fondée? Doit-on regretter l'introduction dans l'industrie de haute lice d'un progrès fécond en résultats? En supprimant l'ancien carton dont se servait l'ouvrier, sujet colorié sur papier, ébauche souvent indécise, où celui-ci prenait et laissait à son gré, il donna pour modèles des peintures achevées, de la dimension même des tapisseries à faire, qui devaient en être la traduction fidèle. Le tapissier, forcé d'acquérir une habileté nouvelle, obtint, sous la direction d'un tel maître, la hardiesse, l'originalité, la fermeté du coloris, le fondu et les effets harmonieux des nuances[2]. »

Ainsi l'impulsion vient de Le Brun, c'est lui qui inspire confiance aux artisans français et donne à la fabrication de nos ateliers son caractère national.

Mais le peintre est un administrateur habile. Comment comprit-il l'établissement de la manufacture? La question importe. Le Brun ne tardera pas à être appelé aux Gobelins. La fabrique de Maincy lui offre l'occasion de se révéler comme chef d'industrie. Sur ce point, la vigilance et l'esprit de méthode qui distinguaient Le Brun répondirent à ce que pouvait souhaiter le surintendant. « Le Brun n'était pas seulement un excellent guide pour les artistes, dit encore M. Lhuillier, il avait fait preuve de beaucoup d'entente dans l'organisation de la fabrique de Fouquet, montée immédiatement sur un grand pied, divisée en ateliers, magasins et logements pour la majeure partie des ouvriers. Il établit un règlement, veilla à tous les détails et donna une rapide extension au travail, si l'on en juge par le nombre des décès de tapissiers à la Charité de Maincy, petit hôpital confié à des religieuses, qu'on avait eu le soin d'annexer aux divers chantiers en activité chez le seigneur de Vaux-le-Vicomte[3]. »

[1] *Réunion des Sociétés des beaux-arts à la Sorbonne en 1885* (9e session), p. 302. — [2] *Ibid.*, p. 303. — [3] *Ibid.*

Nous avons ici le tableau réduit de l'administration future des Gobelins.

Le Brun demeurait alternativement au château et à la manufacture. Son séjour près du surintendant est attesté par divers actes d'état civil depuis le 13 novembre 1658 jusqu'au 9 janvier 1661, et il n'est pas douteux que l'artiste resta le commensal de Fouquet jusqu'à la disgrâce du ministre. Les actes en question nous montrent Le Brun et sa femme en rapports avec Valdor, Léonard Petit, Jacques Prou, Vatel, Charles Legendre, Étienne Le Roy[1].

Il serait téméraire de penser que le surintendant ne tranchât jamais du grand seigneur avec les artistes dont il s'était entouré. L'opulence abdique malaisément. L'anecdote racontée par Mariette en est une preuve. « Il y avoit chez M. Crozat un dessein de M. Le Brun, qui passera toujours pour un de ses meilleurs ouvrages. C'est un *Enlèvement des Sabines,* dont il se proposoit de faire un tableau pour M. Fouquet. Ce ministre ne le goûta point, et ce qu'il en dit au peintre l'indigna à tel point qu'il le déchira de dépit aussitost qu'il eut quitté M. Fouquet, et en jetta les morceaux dans une caisse qui se trouva sur son passage. Il étoit accompagné de Girardon, qui, revenant sur ses pas, recueillit avec soin les débris du dessein, les rassembla, et conserva ainsi à la postérité un très beau morceau, qui est actuellement en Hollande où il est regardé avec estime[2]. » L'esprit autoritaire de Fouquet se trahit dans cet acte. Le Brun s'indigne du jugement porté sur l'un de ses ouvrages. C'est donc que le surintendant oublie parfois de garder la mesure. Ces brusqueries ne lui seront pas habituelles, il faut le croire, sans quoi les amitiés qui l'honorèrent dans sa disgrâce auraient été moins vives et moins nombreuses.

Si importants que fussent ses travaux, notre peintre savait encore se ménager assez de loisirs pour entreprendre ou terminer quelques décorations. Divers passages des écrits du temps permettent de croire qu'il aurait orné les appartements de Saint-Mandé, chez le surintendant[3], ainsi que l'hôtel du duc d'Aumont, à Paris, et la résidence de Mme du Plessis-Bellière, à Charenton, vers 1660[4].

Mazarin ne dédaignait pas de se rendre parfois à Vaux. Il avait soin d'informer Fouquet de ses visites et celui-ci rédigeait en hâte un bulletin qu'il faisait tenir à ses entrepreneurs et dont voici un échantillon : « Son Éminence ira mercredi coucher à Vaux; faudra congédier les journaliers et massons du grand canal, en sorte qu'il y en ait peu; faut les employer pendant ce temps-là dans les fermes et à Maincy[5]. » Ce billet montre clairement que Fouquet n'était pas jaloux de laisser soupçonner à Mazarin les folles dépenses dans lesquelles l'entraînait Vaux-le-Vicomte. Mais s'il avait la prudence d'écarter à

[1] Voir *Pièces justificatives*, document IX. *Charles Le Brun chez Fouquet*, § 2.

[2] *Abecedario de P.-J. Mariette*, t. III, p. 93-96.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie*, t. I, p. 21.

[4] Nivelon, fol. 130.

[5] Grésy, *Château de Vaux-le-Vicomte*, p. 4.

temps les nombreuses équipes d'ouvriers travaillant autour de sa demeure, par contre, le surintendant se plaisait à mettre Le Brun en relations avec ses hôtes.

« Ce fut, écrit Nivelon, dans un des voyages de récréation de M. le cardinal que Le Brun fit voir à Son Éminence un dessin représentant le *Triomphe de Constantin* après la défaite de Maxence, sujet exécuté en grand pour être reproduit en tapisseries. M. Fouquet désirait avoir cette histoire complète, et sans rapport avec les compositions de Raphaël, c'est pourquoi il se voit aussi le *Mariage de Constantin*, de l'invention de M. Le Brun [1]. »

Le cardinal prit un vif intérêt à étudier l'*Entrée triomphale de Constantin* [2]. Il en admira la disposition générale ainsi que les moindres détails, et l'entretien s'étant prolongé, Le Brun fit voir au cardinal la copie de la *Défaite de Maxence* par Raphaël qu'il avait peinte à Rome, sous l'œil de Poussin. C'est alors que Mazarin, séduit par la variété que le maître français avait su répandre dans un ordre de compositions où Raphaël l'avait devancé, lui demanda de se mesurer sans ambages avec Sanzio en traitant à nouveau la *Bataille de Constantin*. « Un motif de respect pour les ouvrages de Raphaël, dit Guillet de Saint-Georges, obligea M. Le Brun à s'en vouloir excuser, mais Son Éminence l'ayant ainsi déterminé, il fallut qu'il fît un nouveau dessin de cette *Bataille* en y changeant quelque circonstance qu'il emprunta des plus fameux historiens qui en ont parlé. La *Bataille* ni le *Triomphe* n'ont pas été peints, mais M. Audran en a gravé les dessins, et quand les estampes en furent portées à Rome, Pierre de Cortonne, qui était un très habile peintre, parla très avantageusement de la composition du sujet [3]. »

Une ligne de Nivelon permet presque d'assigner une date à ce dernier travail. « M. le cardinal, dit-il, n'a pas eu la satisfaction de voir cette *Bataille*, lui qui en était comme l'auteur. Ce grand ministre mourut devant que l'ouvrage fût achevé [4]. » On sait que Mazarin mourut le 9 mars 1661. D'autre part, nous lisons dans les *Mémoires* publiés par M. A. Chéruel sur Fouquet que le cardinal, se rendant à Saint-Jean-de-Luz en juin

[1] Nivelon, fol. 134.

[2] Ce dessin, acquis par l'Administration du musée du Louvre en 1822 pour la somme de 3,000 francs, est exposé sous le n° 836. (Voir F. Reiset, *Notice des dessins*, t. II, p. 56.)

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 20. — Il ne convient pas de prendre à la lettre le texte de Guillet lorsqu'il dit que la *Bataille* n'a pas été peinte. Ce tableau a tout au moins été esquissé au pinceau sur toile. L'esquisse se trouve au musée de Château-Gontier. Elle a été l'objet d'un mémoire présenté par M. Tancrède Abraham, conservateur de ce musée, à la douzième session des Sociétés des beaux-arts tenue en 1888 à Paris. Guillet rectifié, passons à Desportes. Cet auteur écrit sans hésiter que Le Brun « devoit peindre dans le vestibule [de Vaux-le-Vicomte] le *Palais du Soleil* et le *Triomphe de Constantin dans Rome après la défaite de Maxence* ». (*Vies des Premiers Peintres du Roi*, t. I, p. 27-28.) Ce que Desportes appelle « le vestibule », c'est la salle des Gardes. Le *Palais du Soleil* devait décorer la coupole de cette salle. Quant à la place qu'aurait occupée le *Triomphe de Constantin*, il est permis de la chercher sur des parois percées de baies. Mais Desportes s'est simplement trompé. Les compositions de Le Brun tirées de l'histoire de Constantin, dessinées ou peintes, ont été faites pour être traduites en tapisseries à Mainey et non dans un autre but. Les écrits du XVII^e^ siècle en témoignent.

[4] Nivelon, fol. 139.

1659, s'était arrêté à Vaux[1]. C'est peut-être au cours de cette visite qu'eut lieu l'entretien dont nous venons de parler.

Quoi d'étonnant que le cardinal ait tenu à Anne d'Autriche le propos flatteur pour Le Brun que nous avons cité? Les peintures sans nombre de l'artiste, ses aptitudes variées, toujours en haleine, autorisaient Mazarin à dire à la Reine mère sa surprise d'avoir rencontré dans le royaume de France un homme aussi universel que l'était Le Brun[2]. Si le cardinal eût vécu quelques mois de plus, s'il eût accompagné le Roi chez le surintendant en la féerique et fatale journée du 17 août 1661, l'admiration qu'il professait pour notre peintre se fût encore augmentée.

Quos vult perdere Jupiter dementat. Sainte-Beuve a eu raison de remarquer que Fouquet s'efforça d'abord de dérober au Roi l'étendue et les dépenses des travaux entrepris dans sa somptueuse demeure, bien que, « par une contradiction singulière et bien naturelle aux fastueux, il affectât ensuite de lui en étaler les résultats et les merveilles[3] ». A l'époque où nous sommes dans ce récit, le surintendant s'était départi de la prudence qui l'avait autrefois guidé lorsqu'il faisait construire son château de Saint-Mandé. Quoi de plus singulier que l'ordre qu'il avait donné « de ne faire que des bâtiments bas et à un seul étage, de crainte que l'élévation en déplût à Sa Majesté; et qu'à cette fin tout le côté de la toiture de ces bâtiments qui s'aperçoit de Vincennes n'était couvert et ne se devait couvrir que de tuiles, et l'autre côté d'ardoises, de telle sorte que, venant dudit lieu de Vincennes, l'on ne pense voir que *villa tuguria*, et venant du côté de Conflans, on croit voir une pompeuse ville[4] »!

Ces précautions, assez illusoires d'ailleurs, n'étaient plus de mise à Vaux-le-Vicomte. Le surintendant s'efforçait d'y attirer la cour, et son faste s'étalait avec orgueil devant des témoins qui allaient devenir ses juges.

En juillet 1659, la cour, qui devait aller s'établir à Bordeaux pendant les mois d'août et de septembre, fit une première visite à Vaux-le-Vicomte[5]. Le Roi était accompagné de la Reine mère. L'année suivante, le Roi, qui venait d'épouser l'infante Marie-Thérèse à Saint-Jean-de-Luz (9 juin), fit halte à Fontainebleau avant d'entrer à Paris, et vers la fin de juillet, Louis XIV, les reines et toute la cour vinrent à Vaux. Loret a décrit le banquet offert par le surintendant à ses hôtes[6].

Au cours de ces réceptions, Le Brun ne restait pas inactif. C'est évidemment à l'une

[1] *Mémoires sur la vie publique et privée de Fouquet;* Paris, Charpentier, 1862. 2 vol. in-8°, t. II, p. 6.

[2] Nivelon, fol. 133.

[3] *Causeries du lundi;* Paris, s. d., Garnier frères. 16 vol. in-12, t. V, p. 300.

[4] *Mémoires sur la vie de Fouquet*, t. II, p. 287. — Lettre du conseiller de la Fosse à Séguier.

[5] *Mémoires sur la vie de Fouquet*, t. II, p. 6.

[6] *La Muze historique.* Lettre du 24 juillet 1660. — La description du gazetier comporte 32 vers.

des visites du Roi dont nous venons de parler que se rapportent les détails donnés par Guillet sur la participation de l'artiste aux réjouissances que Fouquet avait préparées. « M. Le Brun, dit Guillet, prit à Vaux-le-Vicomte la conduite des décorations ingénieuses de plusieurs fêtes galantes et pompeuses que M. Fouquet y fit faire pour le divertissement de toute la cour. Une fois, entre autres, sur la fin d'un magnifique souper qui dura bien avant dans la nuit, on vit paraître tout à coup en l'air la représentation d'une lune qui jetoit une lumière si éclatante à mesure qu'elle s'élevoit sur l'horizon, que le Roi et toute la cour demeurèrent longtemps surpris d'un spectacle si nouveau, et chacun en donna des aplaudissements à M. Le Brun[1]. »

Au mois de juillet 1661, la reine d'Angleterre, Henriette de France, veuve de Charles Ier, le duc d'Orléans et Madame, c'est-à-dire Henriette d'Angleterre, récemment mariée avec le frère du Roi, honorèrent le surintendant de leur visite. Ces personnes royales étaient accompagnées d'une suite nombreuse. Fouquet, secondé par Molière, reçut magnifiquement la cour. C'est en cette circonstance que fut jouée pour la première fois, sur le théâtre du surintendant, l'*École des Maris*. Quant à Le Brun, il y a lieu de penser qu'il concourut à l'embellissement de cette fête, car Loret chante avec une complaisance visible notre artiste dans le compte rendu de cette journée. Fouquet, dit-il,

Lundi dernier traita la cour
En son délicieux séjour,
Qui la maizon de Vaux s'appelle,
Où Le Brun, de ce temps l'Apelle,
A mis (je ne le flate point)
La peinture en son plus haut point,
Soit par les traits incomparables,
Les inventions admirables,
Et les desseins miraculeux
Dont cet ouvrier merveilleux
Délicatement reprézente
L'inclination excellente
De ce sage seigneur de Vaux
Qui, par ses soins et ses travaux,
Ses nobles instincs, ses lumières,
Et cent qualitez singulières,
Se fait aimer en ce bas lieu
Presque à l'égal d'un demy-dieu[2].

Mais, si belles qu'eussent été ces fêtes, elles n'étaient qu'un prélude. La réception du

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 20-21. — [2] *La Muze historique*. Lettre du 17 juillet 1661.

Roi le 17 août 1661 défie toute description. Louis XIV, la Reine mère, Madame, Monsieur, la comtesse d'Armagnac, la duchesse de Valentinois, la comtesse de Guiche et la cour visitèrent en détail le parc et le château. La fontaine de la Couronne, le bassin de Galatée, la grotte rustique, les grandes et petites cascades, la colonne ou gerbe d'eau, chefs-d'œuvre de l'habile « fontainier » Claude Robillart, charmèrent les spectateurs. Les peintures des appartements ne causèrent pas un moindre enthousiasme. Toutefois, s'il faut en croire un narrateur du temps, Louis XIV, qui avait résolu la perte de Fouquet, aurait paru fort irrité d'une peinture allégorique — nous ne pouvons dire laquelle — où Le Brun avait placé le portrait de M^lle^ de la Vallière. Sans l'intervention d'Anne d'Autriche, le Roi, cédant à son ressentiment, aurait fait arrêter Fouquet, le jour même, dans son château[1].

Que faut-il penser de ce récit? Il est bien vrai que Fouquet songeait à s'assurer les faveurs de M^lle^ de la Vallière, fille d'honneur de Madame, afin de mettre à profit l'ascendant de Madame sur le Roi. Quoi qu'il en soit de l'incident relevé, dit-on, par l'abbé de Choisy, Fouquet ne paraît pas en avoir eu connaissance. La soirée s'acheva sans encombre devant le théâtre dressé dans l'allée des sapins où Molière joua les *Fâcheux* qu'il avait composés et fait apprendre à sa troupe en deux semaines[2].

La Fontaine, invité par le surintendant, écrivant à Maucroix, l'un des agents de Fouquet, alors en mission à Rome, a raconté les féeries de cette soirée qui fut un nouveau

[1] Quel est ce narrateur? M. A. Chéruel nomme l'abbé de Choisy et prend soin d'indiquer la page des *Mémoires* de cet écrivain où il a puisé son renseignement. (Voir *Mémoires sur la vie de Fouquet*, t. II, p. 223 : M. Chéruel renvoie à la page 587 des *Mémoires de l'abbé de Choisy*, édition Michaud et Poujoulat.) Avant M. Chéruel, Walckenaer, dans son *Histoire de La Fontaine* (Paris, Nepveu, 3^e^ édition, 1824, in-8°, p. 88), avait également relevé ce détail qu'il disait emprunté à l'abbé de Choisy, page 167 de l'édition de 1747 (in-12), mais Walckenaer rapportant le fait autrement que M. Chéruel, nous avons voulu connaître la version authentique. Effort inutile. L'édition des *Mémoires de Choisy* donnée par Michaud et Poujoulat ne contient pas la mention du portrait de La Vallière peint par Le Brun; l'édition de 1747 n'est pas plus explicite. Nulle trace de l'incident en question. Nous avons alors consulté le texte de Choisy dans la *Collection des Mémoires* de Petitot et Monmerqué. Même insuccès. Enfin, nous possédons l'édition de 1727 (Utrecht, 3 vol. in-12) et la lecture la plus attentive de ces volumes ne nous a pas fait découvrir le renseignement cherché. Toutefois, nous tenons en trop haute estime des historiens tels que Walckenaer et M. Chéruel pour mettre en doute leur bonne foi. Choisy parle de l'intervention d'Anne d'Autriche tendant à empêcher Louis XIV d'arrêter Fouquet dans sa propre demeure. Quelque autre écrivain aura dit que le Roi se sentit offensé par la vue du portrait de La Vallière au château de Vaux, et alors que Walckenaer et M. Chéruel auraient dû citer deux sources, ils n'en ont rappelé qu'une seule par une inadvertance regrettable.

[2] Nous nous reprocherions de ne pas dire un mot de la collation dressée par François Wattel, dit Vatel, « maître d'hôtel de Monseigneur le surintendant ». Cette collation fut évaluée, écrit M. Grésy, « à cent vingt mille livres, ce qui doit équivaloir à près de trois fois la même somme de notre monnaie actuelle ». Le même auteur nous apprend que, « pour sa dépense de maison, Fouquet donnait à Vatel quatre millions par an ». Ce serait donc une somme de douze millions de notre monnaie qui aurait été consacrée par le surintendant à son train de maison. Les domestiques ne touchaient pas moins de 371,407 livres. De pareils chiffres ont leur portée. (Voir *Château de Vaux-le-Vicomte*, p. 7.)

triomphe pour Le Brun. Les décorations, les changements à vue, étaient son œuvre. Nymphes, termes, statues, se mirent en mouvement dès le début du spectacle. La Béjart, représentant la nymphe familière du lieu, s'échappa d'une coquille et fit entendre au Roi un éloge composé par Pellisson. Le ballet succéda à la comédie et le feu d'artifice couronna cette fête de nuit dont La Fontaine reporte l'honneur à Le Brun et à Torelli.

On vit des rocs s'ouvrir, des termes se mouvoir,
Et sur son piédestal tourner mainte figure.
Deux enchanteurs pleins de savoir
Firent tant par leur imposture,
Qu'on crut qu'ils avaient le pouvoir
De commander à la nature.
L'un de ces enchanteurs est le sieur Torelli,
Magicien expert et faiseur de miracles;
Et l'autre, c'est Le Brun, par qui Vaux embelli
Présente aux regardants mille rares spectacles :
Le Brun dont on admire et l'esprit et la main,
Père d'inventions agréables et belles,
Rival des Raphaëls, successeur des Apelles,
Par qui notre climat ne doit rien au Romain.
Par l'avis de ces deux la chose fut réglée[1].

Telle est la louange délicate de La Fontaine à l'adresse du peintre, dernier écho de cette fastueuse réception au retour de laquelle le Roi méditait la ruine de son ministre. Moins d'un mois après, Fouquet était prisonnier et l'heure approchait où il allait prendre le chemin de l'exil pour mourir, on ne sait quand, entre les murs de Pignerol, afin sans doute que rien de grand ne manquât au siècle de Louis XIV, pas même l'exemple d'un châtiment démesuré.

[1] *Œuvres complètes de La Fontaine* (édition Walckenaer); Paris, 1820-1823, 6 vol. in-8°, t. VI, p. 505.

CHAPITRE V

1661-1666

AUX GOBELINS

Le Brun et Anne d'Autriche. — La *Prière au jardin des Oliviers* peinte pour Mme du Plessis-Bellière. — Le songe d'Anne d'Autriche. — Le Brun peint pour la Reine mère le *Crucifix aux anges*. — L'oratoire de la Reine mère. — Le Brun mandé par Louis XIV. — Les *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. — Projets. — Arc de triomphe de la place Dauphine. — Le Brun travaille pour les échevins de Paris. — Origine des relations du peintre avec Colbert. — Dessin offert à Mme Colbert. — Tableaux acquis par Mazarin et demeurés impayés à la chute de Fouquet. — Fière intervention de Le Brun auprès de Colbert. — Le peintre garde fidèlement le souvenir de Fouquet. — D'Ormesson, défenseur de Fouquet, devient l'ami de Le Brun. — L'artiste fait le portrait de d'Ormesson. — L'Académie royale. — Abraham Bosse. — Sébastien Bourdon prend parti pour Abraham Bosse. — Il s'emporte contre Le Brun. — Brouille des deux artistes. — Leur réconciliation. — Déchéance d'Abraham Bosse du titre d'académicien. — Ratabon. — Ce qu'en dit Testelin. — Propos de Ratabon sur l'Académie. — Errard, délégué de Ratabon, préside les séances. — Vexations exercées contre Le Brun. — Retraite de Le Brun. — Séguier nommé protecteur de l'Académie. — On rappelle Le Brun. — Colbert vice-protecteur. — Une indiscrétion de Perrault. — Anecdote. — Ratabon chez Séguier. — Audience donnée par Colbert à l'Académie. — Disparition de Ratabon. — Le Brun dirige l'Académie. — Il se rapproche d'Errard. — La grande restauration. — Le Brun chez Pierre Mignard. — Offre qu'il lui fait des fonctions de recteur pour le rallier à l'Académie. — Adhésion de Mignard. — Il se ravise. — Billet insolent de Mignard et de Dufresnoy. — Arrêt du Conseil condamnant les brevetaires qui ne font pas partie de l'Académie. — Le Brun Premier Peintre de Louis XIV. — Lettres de noblesse accordées à Le Brun. — Il est fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel. — Le Brun garde du cabinet du Roi. — Part de Le Brun dans le développement des collections du Roi. — Le Brun directeur des Gobelins. — Rôle du Premier Peintre dans l'organisation de la manufacture. — Corps de métiers réunis aux Gobelins. — Sagesse des règlements donnés à la colonie. — Les collaborateurs de Le Brun. — Il fournit des modèles aux tapissiers, aux orfèvres, aux mosaïstes, aux ciseleurs. — Il dessine le carrosse du Grand Mogol. — Anne d'Autriche veut lui confier les peintures du Val-de-Grâce. — Louis XIV l'emploie au Louvre. — Portraits équestres du Roi et du chancelier. — Peintures chez Guénégaud. — Michel Bégon. — Tentative d'empoisonnement dirigée contre Le Brun. — Le Cavalier Bernin visite les Gobelins.

Nous avons vu Mazarin s'entretenir familièrement avec Le Brun à Vaux-le-Vicomte. Cette condescendance du premier ministre n'a rien qui doive étonner. Le séjour du cardinal chez le surintendant au mois de juin 1659 n'eut pas un caractère officiel. Ce fut en quelque sorte une visite d'ami.

IMPRIMERIE NATIONALE

La Fontaine, dans son *Ode sur la paix*, parle de cette visite avec le laisser aller qu'il eût mis à rappeler un fait naturel, sinon prévu :

Quand Jules, las de nos maux,
Partit pour la paix conclure,
Il alla coucher à Vaux,
Dont je tire un bon augure[1].

D'autre part, on lit dans les *Défenses de Fouquet* : « M. le cardinal étant à Vaux, lorsqu'il se préparait à se rendre à Saint-Jean-de-Luz, après avoir épuisé pour les affaires publiques tout ce que chacune des personnes dont je me servois avoit de crédit, me redemanda le même jour sur ses appointements quinze mille pistoles, et manda au sieur Colbert de m'en donner décharge[2]. » Le texte de Fouquet est d'une parfaite clarté : il nous montre Mazarin entrant en relations, dans l'intérêt de l'État, avec toutes les personnes qui composaient la maison du surintendant. Notre peintre y tenait un rang élevé. Il n'est donc pas surprenant que Mazarin ait pris plaisir à parler avec lui, à examiner ses ouvrages, et la haute protection dont il entoura l'artiste près de la Reine mère devait être la conséquence de l'entrevue de Vaux.

Cette protection ne se borna pas au propos que nous avons cité. Le cardinal connaissait trop bien la Reine : une recommandation, si chaleureuse soit-elle, s'oublie. Mazarin fit mieux. Il présenta l'artiste à la cour. Anne d'Autriche le reçut. Et l'audience de la Reine dut avoir lieu à l'improviste. Le Brun ne s'y attendait pas. C'est du moins ce que laisse supposer Nivelon dans une phrase dont la correction grammaticale est défectueuse. La voici textuellement :

« M. Le Brun n'ayant rien de nouveau ni de plus pressant et portatif que madame Duplessis donna de son cabinet la *Prière au jardin* qui n'est même qu'une chose retouchée de lui, ce que la Reine trouva si agréable, qu'il demeura dans son oratoire dès le moment qu'elle l'eut vue[3]. »

Il résulte de ces lignes que le peintre travailla pour Mme du Plessis-Bellière pendant qu'il résidait à Vaux. Nous avons dit en quels rapports d'amitié se trouvaient le surin-

[1] *Œuvres complètes de La Fontaine* (édition Walckenaer); Paris, Lefevre, 1828, 6 vol. in-8°, t. VI, p. 33.

[2] A. Chéruel, *Mémoires sur la vie de Fouquet*, t. II, p. 547. — On voudra lire dans l'*Étude sur la vie et les œuvres de Pellisson*, par M. F.-L. Marcou (Paris, Didier, 1859, in-8°), les pages consacrées à l'analyse des *Défenses de Fouquet*. On sait que ces discours furent écrits par Pellisson, alors qu'il était prisonnier, sans qu'aucun jugement eût été prononcé contre lui. M. Marcou a résumé avec non moins de conviction que de mesure ces chaleureux plaidoyers en faveur du surintendant. La vivacité des sentiments que Pellisson professe pour son ancien patron permet d'entrevoir à quel point ceux qui vécurent dans l'intimité de Fouquet subirent le charme de ses relations. Nous recommandons spécialement à notre lecteur le chapitre *Pellisson à la Bastille* (p. 198 à 250), l'un des plus attachants du livre de M. Marcou, pour ceux qu'intéresse l'histoire, encore enveloppée d'ombres, de Fouquet.

[3] Nivelon, fol. 133.

tendant et Mme du Plessis. Sa résidence à Charenton n'était pas très distante du domaine de Fouquet à Saint-Mandé. L'artiste qui eut à décorer le château de Saint-Mandé dans les intervalles que lui laissaient les ouvrages de Vaux, fit sans doute coïncider avec ces peintures celles que lui demandait Mme du Plessis-Bellière. Elles furent toutefois assez nombreuses. Outre le portrait de la châtelaine, représentée en *Artémise*, dont nous avons parlé, Le Brun dut peindre la *Protection miraculeuse de sainte Suzanne dans sa prison*[1]. Mme du Plessis-Bellière, on se le rappelle, était née Suzanne de Bruc.

Ce tableau fut suivi d'un *Christ au désert*[2], de *Saint Joseph en méditation*[3], de *Sainte Anne en prières*[4], de quatorze figures d'apôtres, d'ascètes, de solitaires ou de pénitentes[5], d'une tête de Christ sur lapis, rappelant les saintes Faces, communément appelées « Voile de Véronique », pour l'exécution de laquelle Le Brun s'inspira des traits « de l'un de ses meilleurs amis, le sieur Valdor[6] ». La *Prière au jardin des Oliviers* complète cette importante série[7].

On le voit, la demeure de Mme du Plessis-Bellière formait un singulier contraste avec les somptueux châteaux du surintendant. Fouquet, homme de plaisir, ne demande à son peintre que des images éclatantes ou voluptueuses, de vaines apothéoses. Son amie, « faisant ses plus chères occupations de la retraite du monde après la mort de M. son époux[8] », s'entoure de tableaux sévères, capables de maintenir son esprit dans le recueillement qui sied à son deuil. C'est ainsi, pour le dire en passant, que les caractères d'une grande époque se dessinent à mesure que l'histoire poursuit son œuvre. Notre but, en traçant la page qu'on vient de lire, n'était autre que de mettre en lumière l'inépuisable fécondité de Le Brun, et, sans y prendre garde, nous éclairons d'un jour imprévu l'attachante physionomie d'une femme qui s'est honorée par l'ardeur de son dévouement à la cause d'un homme en disgrâce. On le sait trop, le malheur a peu de courtisans[9].

[1] Nivelon, fol. 90.

[2] *Ibid.*, fol. 91.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, fol. 91-92.

[6] *Ibid.*, fol. 92.

[7] *Le Mercure galant* de février 1690 (p. 254) nous apprend que Le Brun ne peignit pas moins de seize ou dix-sept compositions pour Mme du Plessis-Bellière.

[8] Nivelon, fol. 90.

[9] Nous n'ignorons pas que le caractère de Mme du Plessis-Bellière a été l'objet d'imputations fâcheuses. Certains chroniqueurs lui prêtent un rôle inavouable dans l'entourage de Fouquet. Ce qui est avéré, c'est que le surintendant a doté la fille de Mme du Plessis-Bellière, mariée au maréchal de Créqui. (*Défenses de Fouquet*, in-18, t. I, p. 195, et t. VI, p. 55. Voir aussi *Conclusion des Défenses*, 1668, p. 224.) Cette libéralité — la dot avait été de 200,000 livres — explique la gratitude de Mme du Plessis-Bellière envers son ami. Est-ce dans la générosité de Fouquet qu'il faut chercher la source des attaques dont Mme du Plessis eut à souffrir? Le fait est possible. Quoi qu'il en soit, sa mémoire n'est pas intacte aux yeux de l'historien. Cependant les papiers recueillis par Baluze, secrétaire de Colbert, à la suite de la saisie opérée le lendemain de l'arrestation de Fouquet, ne renferment qu'un billet « anonyme » attribué, non sans hésitation, par M. Chéruel, à Mme du Plessis. (*Mémoires sur la vie de Fouquet*, t. II, p. 292-293.) Ce billet, au surplus, est de ceux qu'explique l'amitié, et, répétons-le,

Un mot échappé à la plume de Nivelon nous apprend que les peintures de Charenton ne furent pas l'ouvrage exclusif de Le Brun. Il se fit aider dans ce travail. La *Prière au jardin*, qu'il porte chez la Reine, « n'est même qu'une chose retouchée de lui ». Ainsi parle un témoin. Son récit nous permet de rectifier le texte de Guillet de Saint-Georges. Cet écrivain signale, en effet, au nombre des tableaux peints pour Mme du Plessis-Bellière, « la *Prière du Sauveur au jardin des Olives* qui a été gravé par M. Rousselet [1] ». Le renseignement est juste. Mais ayant découvert dans l'oratoire de la Reine une peinture où se trouve traité le même sujet [2], Guillet croit à l'existence de deux tableaux. Nous savons maintenant que ce fut la même toile qui passa de la maison de Mme du Plessis dans la chapelle d'Anne d'Autriche.

Cette composition renfermait un grand nombre de figures. Le Sauveur, à genoux et comme affaissé, y était vu les mains jointes levées vers le ciel. Un ange le soutenait et semblait l'encourager à boire le calice que lui présentait un autre ange descendant vers lui. Des nuages enveloppaient ce messager de douleur et par leur forme indistincte rappelaient le serpent de l'Éden, cause du péché pour lequel le Christ allait consommer son sacrifice. A quelques pas, les apôtres dormant, et, dans le lointain, la bande d'hommes armés conduite par Judas [3].

On connaît l'histoire d'un autre tableau, le *Crucifix aux anges*, peint par Le Brun pour la Reine mère. Anne d'Autriche avait eu un songe. Elle avait vu le Christ expirant sur la croix et une multitude d'anges s'empressant autour de lui pour l'adorer [4]. D'après Guillet, ce serait fortuitement que le peintre aurait surpris la Reine s'entretenant de son

l'auteur n'en est pas connu avec certitude. Walckenaer, prévenu contre l'amie de Fouquet, cite une lettre d'elle relative à Mlle de la Vallière, mais la pièce est tirée de la *Bastille dévoilée* (1789, in-8°) et Walckenaer s'empresse d'écrire que « cette lettre, et toutes les autres pièces, soi-disant trouvées chez Fouquet, et contenues dans le même volume, lui ont paru supposées ». (*Histoire de La Fontaine*, p. 85-86.) Taschereau, dans son *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière* (Paris, 2e édition, 1828, in-8°, p. 354-355), est également sans pitié à l'égard de Mme du Plessis. Il appuie son jugement sur une lettre citée par Conrart. Mais que valent les *Mémoires de Conrart?* Cet écrivain n'est pas des amis de Fouquet, il s'en faut, et sa plume, quelque peu fertile, semble s'être donné libre cours sur le compte du surintendant et de sa suite. M. Chérnel constate, à propos d'une lettre de Mlle de Menneville, qui eut une intrigue avec Fouquet, lettre dont on possède à la fois l'original et une copie colportée par Conrart, que « si les pièces transcrites par Conrart et Vallant ne sont pas de pure invention, le texte en a été défiguré ». (*Mémoires sur la vie de Fouquet*, t. II, p. 480.) On le voit, les détracteurs de Mme du Plessis-Bellière n'inspirent qu'une confiance bien limitée. D'autre part, les peintures qu'elle commande à Le Brun obligent à réfléchir : ce ne sont pas là les scènes dont une personne aux mœurs légères aimerait à s'entourer. D'ailleurs, à supposer que nous apportions trop de mesure dans notre jugement sur une femme dont la vie privée nous échappe, et ceci n'est pas prouvé, il est hors de discussion que l'attitude gardée par cette femme envers le surintendant après son arrestation, l'exil qu'elle subit en expiation de sa fidélité à un homme sans crédit, sont des traits de noblesse qui lui font le plus grand honneur.

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 19.

[2] *Ibid.*, p. 21.

[3] Nivelon, fol. 147.

[4] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 21.

rêve avec quelque personne étrangère, et s'étant hâté « d'aller travailler en secret sur cette pensée », il aurait fait le tableau dont nous parlons[1]. Guillet dramatise un incident que Nivelon raconte avec plus de simplicité. La Reine était alors impatiente de voir achever le monastère du Val-de-Grâce, et ce monument l'attirait souvent à Paris. Or, lorsqu'elle avait jugé par elle-même du degré d'avancement de l'édifice, elle aimait à prendre quelque repos chez les Carmélites de la rue Saint-Jacques. Le Brun, on se le rappelle, avait fait d'importants ouvrages dans leur couvent. La Reine les vit et en fut frappée. Elle fit venir l'artiste, lui raconta le songe qu'elle avait eu, le priant de le traduire sur la toile. « Et M. Le Brun entra si bien dans la dévote pensée de cette Reine qu'elle lui témoigna devant son tableau qu'il étoit semblable à celui qu'elle avoit vu[2]. » Il fut donc placé « au Louvre, en l'oratoire de la Reine dans l'appartement des bains[3] ». Le Brun retoucha cet ouvrage vers la fin de sa vie : nous aurons à en parler de nouveau.

Anne d'Autriche récompensa le peintre. D'après un historien, elle offrit à Le Brun « son portrait dans une boîte de diamants et voulut bien le lui attacher elle-même[4] ». Une autre version veut que le présent de la Reine ait consisté en « une chaîne d'or de grande valeur et en une montre couverte de diamants[5] ». L'artiste fut aussitôt chargé de la décoration de l'oratoire de la Reine mère où il peignit « l'*Ascension du Sauveur*, l'*Assomption de la Vierge*, et parmi un grand nombre d'anges il en représenta quelques-uns qui tiennent les instruments sacrés de la Passion[6] ».

Fort de l'appui de Mazarin et de la Reine mère, Le Brun ne pouvait tarder à être connu du Roi. Mais il semble que Louis XIV, qui n'attendait que la mort du cardinal pour gouverner en personne, fût déjà résolu à ne s'en fier sur toutes choses qu'à sa propre expérience. Il avait pu voir chez Fouquet, dans la chapelle de sa mère et en maint endroit, des peintures de l'artiste. Toutefois, si remarquables, si variés qu'ils fussent, ces ouvrages ne le renseignaient pas sur leur auteur. L'homme, qu'était-il? Quelle était la ressource de son génie, l'adresse de sa main, la pente de son caractère, en un mot, si le Roi devait attacher à sa cour un peintre officiel, choisirait-il Le Brun?

C'était en 1660. Louis XIV, ayant fait un assez long séjour à Fontainebleau, manda au surintendant qu'il eût à lui envoyer l'artiste. Celui-ci suspendit ses peintures de Vaux et se rendit près du Roi, qui « lui commanda de travailler sur quelque sujet tiré de l'histoire d'Alexandre[7] ». Le Brun choisit l'instant où le vainqueur d'Issus entre, suivi

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 21.

[2] Nivelon, fol. 145.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 21.

[4] *Ibid.*

[5] Nivelon, fol. 147.

[6] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 21.

[7] *Ibid.*, p. 24-25.

d'Éphestion, dans la tente de Darius. La scène fut agréée par le Roi. Elle offrait au peintre l'occasion de grouper des personnages en proie aux sentiments les plus divers. Elle rappelait un acte généreux d'un héros que Louis XIV avait l'ambition d'égaler. C'en était assez pour que le jeune monarque prît intérêt à l'exécution de cet ouvrage. Le peintre dut le commencer sur-le-champ et « on lui choisit un appartement proche de celui de Sa Majesté, laquelle se rendoit ponctuellement chez M. Le Brun à l'issue du dîner, ne discontinuant pas un jour, et accompagnée seulement de deux ou trois personnes distinguées [1] ». Au cours de ces visites quotidiennes, le Roi dictait, pour ainsi parler, à l'artiste sa part de travail du lendemain. On raconte même qu'un jour Louis XIV voulut voir peindre sur l'heure la tête d'un personnage que Le Brun fit immédiatement et avec succès.

Les *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* — tel est le titre que porta cette toile au XVII^e^ siècle — fondèrent la réputation du peintre à la cour. Le Roi, satisfait, ne devait plus oublier Le Brun. Ce n'était que justice. L'œuvre qu'il venait de peindre est au Louvre, et notre lecteur l'a vue.

Félibien a composé au sujet de ce tableau une longue dissertation qu'il a dédiée au Roi [2]. Plus d'un trait subtil fait tache dans les pages de Félibien et ses formules louangeuses outrepassent quelque peu le but. Cependant la *Tente de Darius* — c'est ainsi que l'on désigne aujourd'hui l'ouvrage de Le Brun — la *Tente de Darius* se recommande par l'ampleur, le savoir et la richesse. Le peintre n'a pas restreint la scène. Bien que les personnages historiques soient comptés et que leur nombre délimite en quelque sorte les deux groupes dont l'artiste put disposer, celui-ci, par une licence heureuse, sut échapper aux exigences du nombre. N'étant pas maître de représenter la cour d'Alexandre, puisque ce prince se rendit près des reines de Perse, accompagné seulement d'Éphestion, c'est la cour de Darius que Le Brun voudra fixer sur sa toile. A la vérité, cette cour n'a plus de guerriers. Tous ont dû suivre leur maître, et le vainqueur d'Issus a triomphé de leur courage. Qu'importe au peintre? La diversité des costumes n'en sera que plus apparente. La cour de Darius n'aura pas l'aspect monotone d'une cour militaire, et, d'autre part, ce silence des armes, cette absence de guerriers en face du plus grand capitaine des temps antiques, fera plus poignante encore la prostration de

[1] Nivelon, fol. 140.

[2] Ce travail de Félibien a eu de nombreuses éditions. L'auteur le publia pour la première fois en 1663 sous le titre *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. (Paris, Pierre Le Petit, in-4°, 34 pages.) On le retrouve dans le volume publié en 1671 et intitulé *Description de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy* (Paris, in-12), où il occupe les pages 31 à 81. Une réimpression de ce volume a lieu en 1689. Enfin, l'étude dont nous parlons est de nouveau reproduite en 1696 dans *Description du château de Versailles et autres ouvrages*. (Paris, in-12, p. 23 à 67.) Elle a été traduite en anglais en 1703 par le colonel Parsons, qui l'a publiée en une plaquette in-folio de 51 pages avec planche.

femmes éplorées. Ce parti arrêté, Le Brun possédait son sujet quant à l'ordonnance générale. Il était libre de multiplier ses personnages, de donner à son œuvre telles proportions, tel caractère héroïque qu'il jugerait convenables. Mais élargir le cadre du drame, c'était accroître aussi la difficulté de le bien remplir.

Le savoir de l'artiste lui vint en aide. La *Tente de Darius* est l'œuvre d'un esprit sérieux qui s'est exercé dans l'étude. N'oublions pas que cette toile dut être exécutée à l'improviste et que Le Brun jouait sa fortune à chaque coup de pinceau. C'est d'une main surveillée qu'il eut à peindre sans relâche, non toutefois sans modèles et sans costumes, ces nombreuses figures, de grandeur naturelle, vêtues à l'antique. Cependant il s'acquitta de sa tâche avec une sûreté capable de décourager la critique la plus sévère. On sait l'ingénieux stratagème dont se servit l'artiste pour grouper ensemble les reines de Perse et leur suite, sans aller contre le respect qui entoure la majesté royale. Ce n'est pas dans la tente de Darius proprement dite que pénètre Alexandre. La mère et la femme du roi de Perse y seraient apparues au roi de Macédoine environnées seulement des enfants de Darius et de quelques femmes. Une draperie disposée en forme de dais compose un avant-corps à la tente des reines. C'est au seuil de cette première enceinte que se tient le vainqueur, et les reines sont venues au-devant de lui. Ainsi le texte de Plutarque et de Quinte-Curce, sans être violé par le peintre, est-il adroitement interprété. Dans le désordre causé par la sortie des reines, leur suite s'est précipitée, et l'artiste en dispose à son gré les groupes agités et tremblants sous le portique où Sisigambis est déjà prosternée! Et la nourrice du dernier enfant de Darius, les jeunes princesses Statira et sa sœur, la gouvernante de celle-ci, les serviteurs, les suivantes, les eunuques, les esclaves conquis par le roi de Perse sur des peuplades barbares, des femmes grecques, égyptiennes, mauresques, un prêtre d'Isis qui se pressent tumultueusement afin de voir le vainqueur, sont ici à leur place, quelque attitude qu'il plaise au peintre de leur supposer. Chaque personnage porte le costume de sa nation, les attributs qui conviennent à son rang. Mais où l'artiste a voulu déployer les ressources de son savoir, c'est dans l'expression variée de leurs traits. Toutes les nuances de la crainte, du découragement, du respect, de la surprise, de la curiosité, sont écrites sur le visage de ces nombreux comparses avec la précision, la mesure qui distinguent un physionomiste consommé. Toutefois, la gamme des passions humaines est graduée de telle sorte qu'aucun acteur secondaire ne rompt l'unité du drame pathétique dont les interprètes les plus saillants sont bien ceux qu'a nommés l'histoire, c'est-à-dire Alexandre, Éphestion, Sisigambis et la femme de Darius.

Enfin, à l'ampleur du sujet, au savoir de l'artiste s'ajoute la richesse du pinceau. Casques d'or, aigrettes flottantes, cuirasses d'argent ou d'acier poli, agrafes de diamants,

étoffes de soie, manteaux de pourpre aux chatoyantes broderies, tout est somptueux, tout rayonne sans faux éclat, sans dissonance dans le tableau de Le Brun. Est-ce à dire qu'au point de vue de la couleur, l'artiste se soit départi de sa réserve accoutumée? Félibien prend un détour lorsqu'il veut parler de l'effet général des *Reines de Perse*. Écoutons-le. Son ingénieuse digression mérite d'être connue.

« Anciennement ceux qui représentaient la comédie avaient coutume de couvrir l'orchestre avec de la laine afin d'émousser par cet artifice la voix du chœur qui chantait sur le théâtre. Et Alexandre ayant fait bâtir dans la ville de Pella un lieu pour la comédie, et voulant, pour le rendre plus beau et plus riche, que le devant de la scène du théâtre fût d'un bronze bien poli, l'architecte l'en empêcha, lui remontrant que la voix des comédiens paraîtrait moins belle et moins douce à l'oreille, parce que, venant à frapper contre cette matière dure et polie, elle se rendrait trop éclatante. Il en est de même dans la peinture, où la trop grande vivacité offense la vue. C'est pourquoi Appelles, cet excellent peintre, se servait d'un vernis dont il couvrait ses ouvrages pour diminuer la force des couleurs. Et l'on peut considérer dans ce tableau (il s'agit de la *Tente de Darius*) de quelle manière le peintre les a éteintes, et leur a ôté de leur éclat et de leur vivacité naturelle, afin de les affaiblir et d'empêcher qu'elles n'offensent la vue par une trop vive lumière[1]. »

Volontaire ou non, cette atténuation de la couleur n'est pas sans harmonie. La solennité de l'entrevue, les passions contenues que le peintre avait à rendre, le deuil et les larmes de la famille de Darius s'accommodent de cette teinte voilée, de ces tons adoucis et fondus sous lesquels nous apparaît le drame. Louis XIV, examinant cet ouvrage lorsqu'on l'eut porté dans son cabinet, estima « qu'il conservoit au milieu de tant de rares

[1] *Les Reines de Perse*, p. 60-62. — Il est évident que les écrivains du XVII^e^ siècle manquent de mesure quand ils montrent Le Brun « improvisant », dans toute la rigueur du terme, son tableau les *Reines de Perse*. Aucun d'eux ne laisse supposer que le peintre ait usé de modèles; pour un peu, les costumes, les accessoires de tous genres, Le Brun les aurait peints de souvenir. Il en faut rabattre. Nous connaissons l'homme. Compromettre sa réputation pour le vain plaisir d'étonner le Roi par la prestigieuse adresse de sa main ne nous paraît pas un acte réfléchi, et Le Brun raisonne ordinairement avant d'agir. Que l'artiste ait ébauché la tête de l'un de ses personnages en présence du Roi, rien de surprenant à cela, et nous l'admettons puisque tout le monde l'a dit, mais il reste à savoir à quel degré fut poussée l'ébauche. Florent Le Comte veut que cette tête rapidement brossée soit celle de Parysatis. (*Cabinet des singularitez*, t. III, 1^re^ partie, p. 162.) Le même auteur raconte que Bernin, se trouvant à Versailles et parlant à Louis XIV, aurait marqué son admiration toute spéciale pour cette tête de Parysatis. Mais Florent Le Comte oublie que le voyage du Cavalier Bernin en France est de beaucoup postérieur au séjour de Le Brun à Fontainebleau, et lorsque le Cavalier verra les *Reines de Perse*, notre peintre aura eu toutes facilités pour achever sa toile à loisir. Nous préférons retenir ce témoignage plus vraisemblable, également emprunté à Florent Le Comte, à savoir que « Monsieur Le Brun faisoit peindre les figures nues afin de faire voir l'entière conformation de leurs parties; ensuite de quoy il faisoit répandre les draperies sur ces corps, ce qui faisoit paroître l'ouvrage comme naturel ». (*Ibid.*, p. 125.) Si telle était la méthode habituelle de l'artiste, nous pouvons croire qu'il ne voulut pas s'en départir lorsqu'il exécuta ses *Reines de Perse*.

tableaux un éclat et une force que rien n'estoit capable d'effacer[1] ». Bien que le temps ait fait son œuvre, en apaisant encore le coloris, bien que le goût se soit modifié depuis deux siècles, si nous n'osons tenir en face de la *Tente de Darius* le ferme langage de Louis XIV, nous avouons sans peine que la toile de Le Brun ne décèle rien d'incorrect ou de hâtif, et qu'elle est à sa place dans les galeries du Louvre, au nombre des pages les plus remarquées de nos peintres d'histoire.

Si rapide qu'ait été, suivant la coutume, le pinceau de Le Brun lorsqu'il exécuta la *Tente de Darius*, ce tableau ne fut pas complètement achevé sous les yeux du Roi à Fontainebleau. L'artiste y mit la dernière main à Paris[2]. Un trait qu'il convient de relever et qui montre la promptitude de l'esprit chez notre peintre en même temps que son enthousiasme lorsqu'il est en face d'une grande mémoire, c'est le projet qu'il conçut alors de traiter trois autres scènes de la vie d'Alexandre. Il en composa le dessin, se proposant de faire trois tableaux d'importance égale à celle des *Reines de Perse*. Les sujets choisis étaient *Alexandre tranchant le nœud gordien* et deux actes de justice accomplis par le vainqueur d'Arbelles[3]. Le Brun ne donna pas suite à ce plan. Si les peintures projetées par lui avaient été faites, elles constitueraient un ensemble d'ouvrages où le roi de Macédoine apparaîtrait non moins grand dans la paix qu'il se révélera puissant dans la guerre, lorsque l'artiste, toujours séduit par son héros, racontera sur la toile ses grandes batailles.

Le 26 août 1660, le Roi faisait son entrée solennelle à Paris avec la jeune reine Marie-Thérèse. De retour de Saint-Jean-de-Luz où le mariage avait eu lieu, Louis XIV s'était arrêté à Fontainebleau. On n'a pas oublié la visite du Roi et de la Reine chez Fouquet. Pendant ce temps, Le Brun dressait en toute hâte, pour le jour de l'entrée, l'arc de triomphe de la place Dauphine. Ce monument, feint de marbre blanc, était surmonté d'un obélisque. Des termes feints de bronze — parce que, dit Félibien, « ayant à porter le faix du bastiment, ils doivent paroistre d'une matière solide » — représentant les quatre *Éléments*, soutenaient l'attique, couronné par deux frontons sur lesquels l'artiste avait peint « au naturel » la *Piété* et la *Douceur*, emblèmes d'Anne d'Autriche et de Marie-Thérèse. Suspendue aux frontons et couvrant en partie l'attique, était une tapisserie feinte sur laquelle le Roi et la Reine étaient vus dans un char attelé d'un coq et d'un lion et conduit par l'Hymen. La Concorde, la Paix, Atlas, l'Immortalité, des Amours et mille attributs relatifs à la paix des Pyrénées et aux conquêtes qu'elle assurait à la France complétaient cette curieuse décoration à laquelle Félibien et Guillet de Saint-Georges, Chauveau et Lepautre ont prêté le secours de leur plume ou de leur burin. La figure

[1] *Les Reines de Perse*, p. 52. — [2] Nivelon, fol. 143. — [3] *Ibid.*, fol. 142-143.

IMPRIMERIE NATIONALE.

d'Atlas, les épaules couvertes d'un manteau de pourpre, était ici une ingénieuse allégorie du génie politique du cardinal.

Ce n'étaient ni la Reine mère ni Mazarin qui avaient décidé la construction de l'arc de triomphe. « M. le prévôt des marchands, écrit Guillet, et MM. les échevins de la ville de Paris ayant donné leurs ordres pour le magnifique appareil de l'entrée triomphante que le Roi et la reine son épouse firent à Paris le troisième du mois d'août (c'est le 26 qu'il eût fallu dire), M. Le Brun fut employé aux embellissements de la place Dauphine. Il donna les dessins et prit la conduite d'un arc qui portait un obélisque et faisait vers la rue de Harlay opposition à la statue équestre de Henri le Grand, élevée du côté du pont Neuf[1]. »

De toutes parts, on avait donc recours à Le Brun. La ville et la cour s'adressaient à lui dans les occasions importantes. Séguier ne fut peut-être pas étranger à la commande de l'arc de la place Dauphine. Le chancelier de France était le chef des conseils du Roi. A ce titre, il dut présider aux préparatifs de l'entrée. La Fontaine et Mme Scarron nous ont dit qu'il parut ce jour-là entièrement vêtu de brocart d'or[2].

L'arc de la place Dauphine accrut, s'il était possible, la réputation de Le Brun. On se plut à juger, devant cette pièce décorative, des connaissances du peintre en architecture.

Des écrivains qui ont parlé de ces faits sans se rendre compte de leur enchaînement ont accusé Le Brun d'ingratitude. Ils nous l'ont montré passant le lendemain de la disgrâce de Fouquet au service du Roi, et chacun sait la place de Colbert dans les affaires du royaume après la chute du surintendant. Notre peintre, pour obtenir la faveur du prince, avait évidemment dû s'insinuer dans les bonnes grâces du nouveau ministre. Or, Colbert demeurait l'irréconciliable adversaire de Fouquet, c'était lui qui instruisait le procès du surintendant et poussait aux mesures de rigueur. Convenait-il vraiment qu'un artiste, hier encore l'hôte de Vaux-le-Vicomte, et qui employait son crayon à reproduire l'insolente allégorie de l'écureuil se jouant de la couleuvre, convenait-il que cet homme, oublieux des bienfaits reçus, désertât la maison de son protecteur pour prendre les ordres d'un maître sans pitié dont il avait ri plus d'une fois aux jours fastueux de la fortune du surintendant?

Telle est en substance la question que se sont posée divers écrivains, et si les faits présentés sous cet aspect n'étaient pas contredits par la vérité, nous n'oserions défendre la mémoire de Le Brun.

Mais il y a loin d'une insinuation vague à un témoignage authentique et précis. L'en-

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 22.

[2] Voir la lettre de La Fontaine à Fouquet (1660) (La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition Didot, in-4°. Lettres à divers, p. 635-636) et la lettre de Mme Scarron à Mme de Villarceaux en date du 27 août 1660.

trevue de l'artiste avec Mazarin date de 1659. Elle eut lieu à Vaux, chez Fouquet, plus de deux années avant sa disgrâce. De ce jour, Le Brun connut la Reine mère et travailla pour elle. C'est en 1660 que Louis XIV ordonne au peintre de se fixer à Fontainebleau et d'y exécuter la *Tente de Darius*. L'arc de triomphe de la place Dauphine est de la même année, et Fouquet est toujours puissant. L'artiste était donc apprécié à la cour avant que le surintendant ne fût frappé. Quant aux relations de Le Brun avec Colbert, elles durent commencer lorsque le cardinal admit le peintre parmi ses familiers. Colbert, au surplus, n'est pas tant l'accusateur de Fouquet que l'homme de génie dont Mazarin osera dire au Roi : « Sire, je vous dois tout, mais je crois m'acquitter en vous donnant Colbert. » Mazarin, jusqu'à sa mort, collectionne des toiles et des objets d'art : Le Brun lui est utile en ces sortes de négociations, et c'est avec l'homme du cardinal, c'est avec Colbert que l'artiste conclut les achats. D'ailleurs, il ne dépendit pas de notre peintre, l'eût-il souhaité, de se soustraire au pouvoir de Colbert, après la mort de Mazarin. Louis XIV avait dit : « Je serai à l'avenir mon premier ministre », mais, sans se départir de cette règle, le Roi permit à Colbert de mettre la main à toutes les parties du gouvernement. Et pendant vingt-deux ans, de 1661 à 1683, quiconque eut des intérêts avec la Couronne fut en rapports avec Colbert.

Jal a publié une lettre de Le Brun à Colbert, datée du 1^er^ octobre 1661. Par cette lettre, l'artiste fait parvenir à la femme du ministre un dessin de sa composition qui lui avait été demandé. « C'est avec confusion, dit-il, que j'offre à madame une chose de si peu de conséquence, mais j'espère que votre bonté suppléera à son deffaut et luy fera agréer, puisque vous avez desjà tesmoigné quelque estime pour ce sujet[1]. » On a inféré de la date de ce billet, écrit peu de jours après l'arrestation de Fouquet, que Le Brun s'empressait de faire acte de soumission vis-à-vis de Colbert. Non. L'artiste tient un engagement pris. On lui a marqué le désir de posséder un dessin que lui-même estime de « peu de conséquence », et, mettant à profit un jour de loisir, il donne à son menu croquis le dernier coup de crayon, puis l'envoie[2].

Ce fait sans importance nous paraît absolument étranger à la chute du surintendant. Que si l'on veut juger de l'indépendance de Le Brun vis-à-vis de Colbert et de la fierté de son langage, on peut lire la lettre qu'il écrivit quelques semaines plus tard et que nous croyons inédite.

Doublet avait acquis de Jabach divers tableaux pour le cardinal. C'est à la demande de Fouquet qu'il s'était chargé de cette acquisition, et Le Brun avait été mêlé à l'affaire[3].

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre VIII.

[2] La fin du billet parle d'une indisposition dont souffre l'artiste au moment où il écrit.

[3] Nous supposons qu'il s'agit ici d'Anne-Nicolas Doublet, avocat au Parlement, fermier général, secrétaire du Roi, reçu le 5 mars 1655, seigneur de Persan, Crouy.

Fouquet devait solder l'achat sur les fonds publics, les tableaux ayant sans doute fait retour à la Couronne après la mort de Mazarin. Les choses avaient traîné, et le surintendant des finances étant tombé, Doublet se présenta devant Colbert pour être payé. Mais celui-ci parut mettre en doute la parole du réclamant, se proposant de vérifier si déjà Fouquet n'avait pas versé la somme qu'on lui demandait. Doublet se rend aussitôt chez Le Brun. Celui-ci garde la chambre et ne peut recevoir. Doublet rentre chez lui, prend la plume et raconte au peintre ce qui s'est passé. « Vous m'obligerez, dit-il, en parlant de Colbert, vous m'obligerez de lui en escrire ce que vous savez et combien de fois dans le voiage de Fontainebleau vous m'avez dict de la part de M. Foucquet qu'il me donnerait contentement. C'est le seul tesmoignage que je vous demande. » Le Brun devait être assez souffrant, car Doublet ajoute en post-scriptum : « Sy vous estes en estat d'escrire, je vous conjure que ce soit au plus tost[1]. »

Le peintre fit parvenir sur-le-champ à Colbert la réclamation de Doublet, et voici en quels termes il s'exprima :

« Monsieur, il semble par ce billet que m'envoye Monsieur Doublet que vous douttiez qu'il ayt esté payé de Monsieur Foucquet des tableaux qui sont chez Monseigneur le cardinal. Mais Monsieur, je crois que vous vous ressouvenez assez des importunitez que je vous ay faittes pour cela, et si les tableaux avaient esté payez, je n'aurois esté ny ne serois à la peine où je suis parce qu'ils ont esté portez chez Monseigneur le cardinal sans le consentement dudit sieur Doublet qui en a mon récépissé, et ce ne fut que pour obéir aux ordres de Monseigneur le cardinal et de Monsieur Foucquet que je les fis porter sans l'en advertir, et la veille que Monsieur Foucquet partit pour Bretagne, il me promit après me l'avoir cent fois promis qu'à son retour il uiderait cette affaire[2]. » La lettre de Le Brun se poursuit ainsi sans que le ton fléchisse, et ce n'est pas là le style d'un homme intéressé. Ces lignes sont du 24 octobre 1661.

Il n'est pas exact que le peintre ait jamais oublié Fouquet. On connaît la longue procédure instruite contre lui, la défense courageuse d'Olivier d'Ormesson en faveur du surintendant. Une sentence de bannissement fut prononcée contre l'accusé par onze voix contre neuf. Le parti de Colbert, de Le Tellier et de Louvois espérait une sentence de

Saint-Aubin, dont on suit la trace jusqu'en 1680. Il était fils de Nicolas Doublet, mort en 1651. Ce qui nous porte à croire que nous sommes en face d'Anne-Nicolas Doublet, ce sont les relations de ce personnage avec d'Ormesson, attestées par des pièces originales conservées au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, de même que par le *Journal* de d'Ormesson, ainsi qu'on le verra plus loin. Anne-Nicolas eut une fille et lorsque d'Ormesson pose pour son portrait devant Le Brun, Mlle Doublet assiste à la séance. (Voir chap. VII du présent ouvrage; consulter aussi le Cabinet des titres, pièces originales, vol. 1019, aux manuscrits de la Bibliothèque nationale.)

[1] On trouvera la lettre de Doublet *in extenso*, en appendice à la lettre IX de Le Brun. (Voir *Écrits du maître*.)

[2] Voir *Écrits du maître*, lettre IX.

mort. L'opinion publique applaudit au courage de d'Ormesson. Son nom devint aussitôt populaire. Turenne alla le féliciter de son succès. En retour, d'Ormesson dut essuyer les persécutions les plus odieuses. On lui avait promis la place de conseiller d'État qu'occupait son père : celui-ci vint à mourir et d'Ormesson n'obtint pas le poste attendu. Divers offices auxquels il pouvait prétendre vinrent à vaquer : il en fut exclu. La rancune opiniâtre dont il se vit l'objet le força bientôt à une retraite prématurée[1]. Or, cet homme, à qui l'on fait un crime de son intégrité et sur qui s'épuisent les rigueurs du pouvoir, se rend un jour aux Gobelins où Le Brun le reçoit « fort civilement[2] ». Cette visite a lieu le 29 octobre 1665. A quelques jours de là, nouvelle entrevue.

« Le dimanche 15 novembre, écrit d'Ormesson, je disnai chez M. Le Roux avec M. Le Brun, qui conservoit beaucoup d'estime pour M. Fouquet, et tesmoignoit du chagrin de la dureté du siècle, et, quoyqu'il fust fort bien auprès de M. Colbert, et qu'il eust la conduite des ouvrages des Gobelins, il n'en paroissoit pas content, disant que plus il faisoit, plus on exigeoit de travail de luy, sans tesmoignage de satisfaction, et que mesme on avoit de la jalousie de luy, parce que le Roy en estoit content. C'est toute la conduite du cardinal Mazarin[3]. »

Ainsi d'Ormesson a gagné la confiance de Le Brun. Celui-ci n'a pas de secrets pour le défenseur de Fouquet et il lui confie les déboires inhérents à la situation qu'il occupe. La « dureté du siècle » l'attriste.

Mais, quelque estime qu'il garde au surintendant, l'aveu qu'il lui plaît d'en faire n'a rien de public. Il craindrait peut-être d'exprimer au grand jour sa sympathie? Après tout, Colbert ne pardonne pas à qui l'offense, et Colbert est le supérieur immédiat de Le Brun. Qu'importe, notre peintre apprécie d'Ormesson, il va le lui prouver. C'est le 15 novembre qu'il l'a rencontré à la table d'un ami, et l'entrevue a été empreinte de tant d'abandon qu'on la veut renouveler, et cette fois chez Le Brun :

« Le lundy 30 novembre 1665, feste de saint André, lisons-nous dans le *Journal de d'Ormesson*, je fus disner aux Gobelins avec M. Le Brun où estoient M. Fouin et toute la famille Le Roux et Doublet, ma femme et mon fils. Il nous fit grande chère et de bonne grâce. Je vis un tableau sur sa cheminée de l'*Audience d'un ambassadeur de Venise*, à la porte du grand seigneur, qui estoit reçu par le grand visir. Nous vismes les grands bassins et vases d'argent que le Roy fait faire, tous d'ornemens différens; il y en aura vingt-quatre. Nous vismes les tableaux admirables des *Victoires d'Alexandre* et des principales

[1] *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson et extraits des Mémoires d'André Lefèvre d'Ormesson*, publiés par M. Chéruel; Paris, Imprimerie impériale, 1861, 2 vol. in-4°, t. I. Introduction.

[2] *Journal de d'Ormesson*, t. II, p. 404. — Les expressions dont se sert d'Ormesson, quand il parle de Le Brun, témoignent de leur intimité.

[3] *Journal de d'Ormesson*, t. II, p. 405-406.

actions du Roy, dont le Roy fait faire de belles tapisseries; enfin, tous les ouvrages qui se font sous la conduite de M. Le Brun. Il me tesmoigna vouloir faire mon portrait en pastel de pareille grandeur que les portraits de M. le premier président, de mon père, et me fit dire qu'il n'osoit le faire en huile, l'ayant refusé mesme à M. Colbert[1]. » Le témoignage d'estime donné par le peintre à d'Ormesson ne pouvait être plus éclatant. Les ouvrages de Le Brun, alors à l'apogée de son crédit, étaient trop recherchés pour qu'aucun d'eux passât inaperçu, et le portrait du défenseur de Fouquet prouva surabondamment que l'artiste avait la mémoire du cœur.

Six ans plus tard, Le Brun sera encore en possession de quatorze tableaux provenant de Vaux ou de Maincy et dont notre artiste s'est régulièrement saisi le jour de l'arrestation de Fouquet. Il ne faudra rien moins qu'un arrêt du Conseil privé du Roi, rendu à la requête des créanciers du surintendant, pour que le peintre consente à être déchargé de la garde de ces peintures, sauvées par lui du désastre de 1661. L'arrêt du Conseil porte la signature de Séguier; les termes en ont été discutés en présence de Louis XIV et de Colbert et c'est la personne de Le Brun qui est en jeu; que dis-je, c'est la fidélité qu'il garde à la victime de ces trois personnages implacables et tout-puissants qui a motivé le débat dont le Conseil du Roi vient de s'occuper. Il faut bien en convenir, tant de fierté n'est point d'un courtisan[2].

Revenons à la mort de Mazarin, qui marque le début du gouvernement personnel et l'avènement de Colbert. A cette époque, la réputation de Le Brun est établie. Mais, en même temps que ses travaux, sa prudence et son habileté au sein de l'Académie ont puissamment aidé à la considération qui l'entoure.

Nous avons laissé l'Académie royale s'aménageant, non sans peine, dans quelques pièces du Louvre cédées par Sarazin. Ce fait nous reporte à l'année 1656. Au cours des années qui suivirent, trois hommes, Abraham Bosse, Ratabon et Mignard, furent une cause de troubles au sein de l'Académie. Essayons de dire sommairement la portée de ces troubles et quel rôle eut à remplir Le Brun.

La révolte d'Abraham Bosse débuta par une boutade à laquelle son humeur brouillonne donna les proportions d'un événement. Professeur de perspective à l'école académique depuis 1648, il avait reçu comme tel, de Charmois, des lettres de provision. Les statuts de 1654 portaient que les lettres délivrées jadis par Charmois devaient être renouvelées au nom de la compagnie, « signées du directeur, du recteur en quartier, et du professeur en mois, scellées du sceau de l'Académie et contresignées par le secrétaire[3] ».

[1] *Journal de d'Ormesson*, t. II, p. 412-413. — [2] Voir *Pièces justificatives*, document IX, § 3. — [3] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 16.

Si l'on se reporte à la confusion qui résulta de la jonction avec la maîtrise, on comprendra la nécessité d'une disposition dont le but était de reconstituer sur une base uniforme les titres établissant la qualité d'académicien. Tous se soumirent à l'obligation de renouveler leurs lettres, Abraham Bosse excepté. L'orgueilleux graveur tenait à son parchemin. Infatué de son savoir, il plaçait de bonne foi l'enseignement de la perspective au-dessus de tout enseignement et ne se cachait point de la haute estime où il tenait ses talents. Charmois ne s'était pas suffisamment méfié du turbulent graveur. C'est Abraham Bosse qui avait dicté lui-même la formule de ses lettres et leur texte insidieux flattait l'amour-propre du titulaire. Que vaudrait auprès de ce chef-d'œuvre le banal parchemin qu'on lui promettait? A coup sûr, il s'y verrait traité comme ses confrères et sa vanité ne s'accommodait point d'aussi minces égards.

La querelle dura trois ans.

L'Académie usa d'abord de patience, mais le réfractaire, chaque jour plus exalté, inondait le public de ses brochures. Ce n'étaient qu'invectives, injures personnelles, propos infamants à l'endroit des académiciens les plus en renom. Le règlement condamnait l'insoumis à la déchéance. Après une longue attente et de nombreux essais de conciliation restés sans fruit, « Le Brun proposa que l'Académie procédât contre une conduite d'une si pernicieuse conséquence suivant la rigueur des règlements[1] ». Le sentiment unanime se trouva conforme à cette proposition. Seul, Sébastien Bourdon prit le parti d'Abraham Bosse. Le Brun s'efforce d'amener Bourdon à son avis; les académiciens prennent part au débat et appuient l'opinion de Le Brun. Bourdon perd patience et répond par des insultes dont Le Brun essuie la plus large part et que, de guerre lasse, il relève à son tour en termes vifs. On s'interpose. La séance est levée et clôt le débat, mais les deux artistes se retirent avec humeur. Laissons maintenant parler Testelin :

« La brouillerie de deux hommes du mérite et de la réputation de MM. Le Brun et Bourdon ne pouvoit subsister sans porter un préjudice notable aux affaires de l'Académie. Aussi la compagnie n'oublia-t-elle rien pour la faire cesser. Elle députa ce qu'il y avoit parmi elle de plus capable et de plus liant pour travailler à la réconciliation de ces deux hommes capitaux. La négociation ne fut pas difficile à être conduite à bien. Ils étaient prévenus l'un pour l'autre d'une estime sincère et parfaite. Tous deux étaient animés d'un véritable esprit d'union et de paix; et si ce n'étoit pas avec la même élévation de sentiments, c'étoit du moins avec des intentions d'une égale droiture et d'une égale pureté. Et telle étoit la suavité, la politesse de leurs mœurs que, pour se rapprocher l'un de l'autre, chacun de son côté étoit disposé à faire le premier pas. L'entremise des députés

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 22-23.

se réduisit ainsi aux plus simples démarches usitées en occurrence semblable. Un généreux oubli fut réciproquement proposé pour toute condition de raccommodement. Un embrassement loyal et fraternel y mit le sceau et termina ce démêlé pour toujours. L'Académie compta parmi ses jours heureux celui qui lui ramena ces deux grands hommes qu'avec raison elle regardoit comme deux de ses plus illustres et plus solides soutiens[1]. »

Il va sans dire qu'Abraham Bosse fut déchu de son titre et de ses prérogatives d'académicien. Incapable de se contenir, il se répandit en libelles, et sa plume devint tellement acerbe qu'il se vit frappé par un arrêt du Conseil.

Telle est cette rébellion futile qui passionna l'opinion. Elle fournit à Le Brun l'occasion de faire preuve de fermeté, et si le peintre se laissa surprendre au cours d'un débat trop violent, du moins sa prompte réconciliation est-elle un acte généreux et la marque d'un esprit incapable de rancune.

L'Académie avait assurément souffert des chicanes d'Abraham Bosse, mais son existence ni son honneur ne s'étaient trouvés en péril pendant la querelle prolongée qu'elle venait de soutenir. Ratabon, son directeur, fit courir au corps académique de plus graves dangers. Peu s'en fallut qu'il ne modifiât le caractère de la compagnie. A ses yeux, elle n'était guère qu'une assemblée dont on l'avait nommé l'administrateur. A ce titre, il estimait avoir tous les droits et régir sans contrôle, sans opposition, les intérêts dont il avait la garde. Testelin nous a laissé de Ratabon un portrait que La Bruyère eût signé :

« Borné dans la connoissance des arts beaucoup plus qu'il n'est permis de l'être à un officier des bâtiments, ce n'étoient que l'engouement ou le caprice qui le décidoient dans l'appréciation ou le discernement des talents et de la capacité. Patron fastueux et intéressé, adversaire actif et implacable, porté par goût et par caractère à l'intrigue et au petit manège, du reste d'un commerce affectueux et liant, et revêtu de ces dehors flatteurs qui captivent volontiers le commun des esprits, tant qu'ils s'en croient les objets, était-il étonnant que ce ne fût pas là l'homme de M. Colbert[2] ? »

Ce n'était pas davantage l'homme de l'Académie. S'il l'avait autrefois délivrée des entraves de la jonction avec la maîtrise, ce service n'autorisait pas qu'il se permît des propos outrecuidants. Or, au cours d'un débat avec Abraham Bosse, on l'avait entendu s'écrier « qu'il enverroit plutôt toute l'Académie au Pré-aux-Clercs » que de souffrir qu'elle donnât raison à son contradicteur[3]. Le mot n'était pas heureux et tout le monde en fut blessé. Un autre jour il voulut faire élire un jeune peintre qui lui avait été recommandé. Le morceau de réception de ce candidat fut jugé insuffisant. Ratabon n'en essaya pas moins d'exercer une pression sur l'esprit des académiciens par un discours aussi

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 24-25. — [2] *Ibid.*, p. 94. — [3] *Ibid.*, p. 20.

courtois qu'il était pressant, puis le scrutin fut ouvert. Toute la compagnie mit une fève noire dans l'urne; seul, le directeur et quelques officiers des bâtiments dont il s'était fait accompagner, contrairement aux statuts, avaient mis une fève blanche. Ratabon comprit la leçon qu'on lui donnait et parut plus rarement aux séances, mais il délégua ses pouvoirs à Charles Errard, lequel se mit « à primer, trancher, régler et agir en toute occasion en vrai chef indépendant et maître de l'Académie[1] ».

Les choses allèrent plus loin encore. Errard fit tout ce qu'il put pour éloigner Le Brun de la compagnie et il y parvint. « On s'appliqua, dit Testelin, à manquer à M. Le Brun toutes les fois qu'on le pouvoit sans blesser les autres, et à lui donner tous les petits mécontentements capables de piquer un homme qui se sentoit, et étoit aussi bien fondé qu'il l'étoit à se sentir. La ruse produisit son effet : M. Le Brun, indigné de cet odieux et bas manège, s'en mit à couvert par la retraite[2]. » Toutefois, cette retraite semblait volontaire et n'avait pas été suivie d'une démission. Le Brun restait chancelier de l'Académie. Ratabon se chargea d'obtenir la retraite définitive de notre peintre et la remise des sceaux. Ce fut encore Charles Errard qu'il mit en opposition avec Le Brun au sujet de peintures que la Reine mère souhaitait de voir exécuter « dans le pavillon de la petite galerie du Louvre qui touchoit à l'appartement du Roi[3] ». La partialité de Ratabon prit un tel caractère d'injustice que Le Brun céda et lui fit porter les sceaux.

Ainsi, après treize ans de luttes pour constituer une compagnie d'artistes indépendants et honorés, Le Brun se voyait abandonné par ceux mêmes dont il n'avait cessé de défendre les intérêts. L'intrigue l'excluait d'une société qu'il avait fondée et l'indifférence de ses pairs faisait la blessure plus profonde. Il subissait le sort accoutumé de l'intelligence et du dévouement. Les hommes supérieurs conçoivent et ordonnent, les autres exploitent et jouissent. Cette économie de l'action n'est pas moins ancienne que l'humanité. Le Brun ne se laissa pas aigrir par l'épreuve. L'Académie était une liberté, et toute liberté est une force nécessaire, car la servitude répugne à notre nature. Au surplus, on comprime une force, on ne la détruit jamais. Et, d'autre part, aucun homme n'est indispensable lorsqu'il s'agit de l'application d'un principe : il suffit que le principe soit connu, tôt ou tard ses conséquences apparaissent comme les fruits sur l'arbre.

Le Brun était doué de trop de clairvoyance pour ne pas espérer que ses confrères sortiraient de leur atonie. Le joug d'un fonctionnaire sans talent assimilait leur compagnie à une administration subalterne. Errard n'avait pas l'étoffe d'un directeur, il remplissait l'office d'un gérant. L'Académie perdit tout prestige aux mains de pareils officiers.

Le cardinal mourut sur ces entrefaites. On n'a pas oublié que Mazarin était protecteur

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 30. — [2] *Ibid.*, p. 31. — [3] *Ibid.*, p. 32.

IMPRIMERIE NATIONALE.

de l'Académie, et Séguier vice-protecteur. La première de ces fonctions avait été remplie par Séguier, qui, de bonne grâce, y avait spontanément renoncé, afin que le patron de la compagnie fût en même temps le premier personnage du royaume. Comment allait-on remplacer Mazarin? La question était grave.

Rendons justice aux académiciens. De l'avis unanime, il fut convenu que Séguier serait investi de nouveau du protectorat et qu'une députation de la compagnie, ayant à sa tête Ratabon, irait offrir au chancelier de France la succession du cardinal. Toutefois, l'amitié de Séguier pour Le Brun était connue. Quel accueil ferait le chancelier de France à la députation de l'Académie si Le Brun n'était pas au nombre des délégués? On envoya vers lui et le peintre se fit honneur de répondre à l'invitation. Séguier accepta le protectorat, et au cours de l'audience se montra plein d'affabilité pour Le Brun. Ratabon en fut quelque peu troublé, ce qui l'empêcha de pressentir Séguier sur la personne qu'il conviendrait de nommer à la charge de vice-protecteur. Cet oubli devait être salutaire. On se concerta. Testelin et Le Brun songèrent à Colbert. Ratabon se contenta de songer à lui-même. S'il parvenait à échanger son titre de directeur contre celui de vice-protecteur, le directorat, devenu vacant, avait chance d'échoir à l'homme de sa droite, Errard, et c'en était fait non seulement de l'ascendant de Le Brun, mais des traditions d'indépendance que le peintre avait dès longtemps implantées dans l'Académie.

Testelin va nous dire pourquoi son choix s'était porté sur Colbert. Le témoignage vaut qu'on le recueille, car il jette une clarté nouvelle sur l'origine et la nature des relations de Colbert avec Le Brun.

« M. Colbert avoit été donné au Roi par feu M. le cardinal Mazarin, comme un sujet de confiance et de distinction. Le Roi goûtoit fort son esprit et le consultoit dans une infinité d'affaires. Pour se rendre de plus en plus capable de servir un tel maître, il recherchoit les hommes les plus habiles en tout genre, afin de s'instruire avec eux à fond de ce que chaque objet d'administration pouvoit avoir de particulier et d'intéressant. Il comprit bientôt les secours qu'il pouvoit tirer de M. Le Brun par rapport à la connoissance des beaux-arts pour lesquels il se sentoit naturellement une forte passion. Les affaires de ce grand peintre l'attiroient assez fréquemment à la cour. M. Colbert ne manqua pas de l'accueillir et de l'engager à des entretiens, lesquels, pour un esprit comme celui dont il étoit doué, ne pouvoient être ni plus attrayants ni plus fructueux. En fort peu de temps, les mystères les plus sublimes de ces arts lui furent dévoilés. L'utilité de ces mêmes arts pour le bien et la gloire de l'État fut examinée à son tour, aussi bien que celle de l'Académie destinée à en assurer et en perpétuer la bonne culture. Jamais les intérêts des uns et de l'autre ne s'étoient trouvés en de meilleures ni de plus dignes mains. Si la beauté et la noblesse des idées, des vues et des sentiments de M. Le Brun

charmèrent M. Colbert, l'autre ne demeura pas moins ravi de voir toute la sagacité et la pénétration de cet homme, né supérieur, et de démêler en lui ces hautes et lumineuses intentions dont on peut dire qu'il recueillit ainsi les premiers rayons[1]. »

Testelin ne sait pas tout. Un de ses contemporains, mieux informé, Charles Perrault, de l'Académie française, dit expressément que Colbert était résolu, d'accord avec le Roi, à supplanter Ratabon dans la charge de surintendant des bâtiments[2]. L'insuffisance de Ratabon était notoire, aussi l'insuccès de son intrigue pour s'emparer du titre de vice-protecteur fut-il complet, mais l'anecdote est piquante et doit être rappelée.

C'est vers la fin de juin 1661 que l'Académie eut à élire ses officiers. Errard triompha. Ses candidats obtinrent la majorité. Le scrutin étant clos, Testelin, secrétaire de la compagnie, demanda d'une voix doucereuse, comme s'il se fût agi de la chose la plus indifférente, s'il ne serait pas convenable de savoir de M. Séguier ce qu'il comptait faire au sujet du titre de vice-protecteur. Désirait-il qu'il fût pourvu à cette charge? Avait-il un candidat? Ne songeait-il point, au contraire, à s'attribuer cette fonction, qui se confondrait avec celle qu'il avait agréée? L'avis parut judicieux. Les bienséances voulaient qu'on agît ainsi. Il fut arrêté qu'une députation se rendrait chez le chancelier, sous la conduite de Ratabon. Mais le chancelier avait suivi la cour à Fontainebleau, et l'on ne pouvait espérer qu'il rentrerait bientôt à Paris. Comme il fallait en finir, on prit le parti de faire le voyage. Ratabon en fixa le jour, et Testelin parvint à se faire admettre au nombre des délégués.

Le Brun n'avait pas été désigné. Il était à Vaux « fort occupé à ordonner les brillants apprêts de la fête que M. Fouquet s'empressoit d'y donner au Roi et à la Reine, la plus superbe, et peut-être la plus fatale, par là même, qui fût jamais donnée par un sujet à son maître ». Le mot est de Testelin. L'habile homme partit de Paris avec quelques amis. Ils passèrent à Vaux et prirent Le Brun.

« En arrivant à Fontainebleau — c'est Testelin qui parle — ils apprirent que M. le chancelier étoit au conseil. M. Le Brun, qui savoit les êtres de ce lieu, se déroba sans affectation des autres députés, et, suivi du seul secrétaire (Testelin), monta par un petit escalier de dégagement qui conduit à l'appartement du Roi, et se posta près de la porte du cabinet de Sa Majesté. M. le chancelier en sortit peu de temps après, et dès qu'il eut aperçu M. Le Brun, il lui tendit la main pour s'appuyer sur lui et lui donner par là la commodité de l'entretenir en particulier, comme il fit, le long du chemin que M. le chancelier avoit à faire pour aller trouver sa chaise à porteurs. Quoique cette traversée ne donnât pas à M. Le Brun un loisir aussi ample qu'il l'eût pu désirer pour bien

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 45-47. — [2] *Mémoires de Charles Perrault, de l'Académie française*; Avignon, 1759, in-12, p. 29.

expliquer le sujet qui l'amenoit, il se réduisit si bien, et la proposition de prendre M. Colbert se trouva si fort du goût de M. le chancelier que peu de moments suffirent pour déterminer cet arrangement. M. le chancelier promit de l'annoncer à la députation comme une chose singulièrement convenable[1]. »

Cela fait, Testelin et Le Brun se disposent à rejoindre leurs confrères. Ceux-ci, las d'attendre la fin du conseil, s'étaient dispersés. On s'occupa de les rassembler, l'heure de l'audience ayant été fixée par le chancelier à l'issue de son dîner. Ratabon errait par la ville. On le chercha sans le découvrir. L'audience fut remise au lendemain. Cette fois, la députation était au complet. Ratabon porta la parole, mais à peine avait-il commencé son discours que Séguier l'interrompit : « Oui, dit le chancelier, ces messieurs demandent M. Colbert pour leur vice-protecteur. Je le veux fort, et le servirai volontiers en cela en tout ce que je pourrai[2]. »

Cette brusque riposte déconcerta Ratabon. Ses partisans et ceux d'Errard ne furent pas moins émus. On se retira dans le plus grand désordre. Ratabon ne fut pas plutôt hors de la présence du chancelier qu'il accusa tout le monde de dissimulation, donna un libre cours à sa colère, refusant de conduire les académiciens chez Colbert, et quitta le château dans un tel état de surexcitation que le bruit se répandit qu'il était disgracié et que le titre de directeur de l'Académie venait de lui être enlevé. Encore quelques semaines et c'en sera fait du personnage.

Après la déclaration de Séguier, le devoir le plus pressant des académiciens était de se rendre chez Colbert. Le ministre résidant au château, il n'y avait pas à surseoir. Ce fut Le Brun qui conduisit la députation à l'appartement de Colbert. Celui-ci l'accueillit sur l'heure avec la plus grande franchise, priant les académiciens d'assurer leur compagnie de son amitié. Il leur dit aussi, écrit Testelin, « cette mémorable parole qu'on lui a vu remplir si magnifiquement, que, s'il acceptait la qualité de vice-protecteur du corps académique, ce n'était point pour la regarder comme un vain titre de supériorité, mais comme un engagement formel de se rendre utile à tout ce corps en général et à chacun de ses membres en particulier[3] ».

A quelque temps de là, les académiciens, comprenant la faute qu'ils avaient commise en acceptant la démission de Le Brun, lui firent reporter les sceaux qu'il consentit à reprendre. La cour étant de retour à Paris, on le chargea de négocier l'audience de présentation que la compagnie souhaitait d'obtenir de ses protecteurs. Il s'acquitta de cette tâche auprès de Séguier et de Colbert avec un plein succès. Ratabon, que l'on supposait tout à fait détaché de l'Académie, se crut en droit de prendre rang parmi ses

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 48-49. — [2] *Ibid.*, p. 50. — [3] *Ibid.*, p. 52.

membres lorsqu'ils se rendirent chez Colbert. Mal lui en prit. Colbert était économe de ses instants. Il avait donné l'ordre au portier de son hôtel de n'ouvrir qu'à Le Brun et aux personnes qui l'accompagneraient. Le Brun ayant tardé, Ratabon n'avait pas jugé qu'on dût l'attendre. Il se présenta donc entouré de la compagnie. Ce fut en vain. Le portier, s'étant assuré que Le Brun n'était pas présent, refusa de laisser entrer l'Académie. Grande colère de Ratabon qui décline ses titres et fait mille instances pour pénétrer. Peines perdues. Il va se retirer tout confus quand arrive Le Brun. Les portes s'ouvrent. On introduit la compagnie. Colbert paraît. Il entretient d'abord l'assemblée de l'intérêt qu'il lui porte, et, s'adressant aux académiciens de réputation, il a pour chacun d'eux une parole aimable, puis il prie Le Brun de lui nommer ceux des académiciens qui ne lui sont pas connus. Ratabon est la seule personne à laquelle Colbert dédaigne de parler. A dater de ce jour, Le Brun, sans en prendre le titre, fut en réalité directeur de l'Académie[1].

Peu après, la santé de Ratabon s'altéra et il disparut. Colbert prit la surintendance des bâtiments, dont Le Brun demeurera l'inspirateur pendant vingt années.

Les plans d'Errard ayant été déjoués par les circonstances, une grande froideur s'ensuivit entre lui et Le Brun. Mais, de même qu'à la suite des affaires d'Abraham Bosse, notre peintre s'était empressé de se réconcilier avec Bourdon, cette fois encore ce fut lui qui prit l'initiative d'un rapprochement. Ce n'est pas que le caractère d'Errard plût à Le Brun. Errard s'était montré hautain, tracassier pendant son directorat de hasard, mais il avait fait preuve d'activité, de flair et de ressources. Sagement dirigées, les aptitudes d'Errard pouvaient aider au développement de l'Académie. D'autre part, Le Brun méprisait tout ressentiment. Il résolut de s'attacher Errard à quelque prix que ce fût, et ses efforts n'ayant pas été couronnés d'un aussi prompt succès qu'il l'avait d'abord espéré, on le vit, sans nul souci de l'étiquette, se disposer à aller le premier chez Errard. Testelin l'en détourna. Il ne convenait point que le premier officier de l'Académie exposât sa personne et sa haute fonction à l'affront d'un refus. Mais, en même temps qu'il modère le zèle de Le Brun, Testelin offre son entremise. Il va trouver Errard, lui parle avec ménagement de l'Académie, des événements récents, de Colbert, de Le Brun. La sagesse qu'il apporte dans son discours touche son interlocuteur. Comment clore l'entrevue si ce n'est à table? Un repas d'amis sera le gage de l'union de Testelin et d'Errard.

[1] M. Anatole de Montaiglon, se souvenant sans doute de l'attitude du maître dans ces circonstances, a eu raison d'écrire : « Celui qui est la plus parfaite représentation de l'Académie de peinture, comme il en a été le chef et le maître suprême tout aussi bien que l'idole, c'est, sans conteste, Le Brun, dont le génie pourtant, malgré l'uniformité de son faste et surtout son application trop uniquement officielle, était bien assez vaste pour mériter d'être l'âme d'un grand corps. » (*Revue universelle des arts*, t. IX, p. 229.)

si celui-ci veut bien accepter l'invitation. Testelin l'emmène chez l'un des traiteurs en vogue. Lorsqu'ils arrivent, Le Brun les attend. Errard, touché des prévenances dont il est l'objet, s'asseoit entre ses deux confrères; le repas est empreint d'une parfaite cordialité; les gais propos cimentent une réconciliation qui désormais ne sera plus troublée. A l'avenir, nous verrons Le Brun, Errard et Testelin travailler d'un commun accord à l'affermissement de l'Académie.

Il nous reste à parler de Pierre Mignard. Les agissements d'Abraham Bosse et de Ratabon avaient fomenté la division au sein même de l'Académie; les coups que lui porta Pierre Mignard vinrent du dehors. Et si l'on songe que toutes ces attaques se produisirent en même temps, on demeure frappé de l'adresse et de la ténacité qu'il fallut apporter dans la défense.

La maîtrise vivait résignée. Elle ne troublait plus l'Académie. Mais un groupe d'insoumis, jouissant des privilèges acquis par les académiciens, refusaient de se joindre à eux. C'étaient les brevetaires, peintres et sculpteurs, pour la plupart attachés à quelque château royal. Le Brun s'inquiéta de leur résistance. A vrai dire, son émotion aurait de quoi surprendre si nous la jugions avec les idées de notre temps. Mais n'oublions pas que l'art s'était vu menacé par la maîtrise, que l'Académie avait été sa première victoire, que les institutions sociales tendaient à l'unité la plus absolue, que le monopole apparaissait aux meilleurs esprits comme l'arme essentielle, l'instrument de toute direction. Cela devait être. Qui dit privilège dit exclusion. Pendant des siècles, les maîtres avaient argué de leurs franchises, puis l'Académie s'était constituée, et elle avait déchiré les titres séculaires de la maîtrise. A ne regarder que le fait, cette révolution se résume dans le déplacement du privilège. L'axe est changé, un parti succède à l'autre. Et la lutte, on l'a vu, a été de longue durée. En conséquence, le parti victorieux n'a-t-il pas le devoir de s'assurer la possession des libertés conquises? N'y a-t-il pas lieu de craindre que l'Académie, par un retour imprévu, se trouve tout à coup dépossédée? Sans aller à cette extrémité, quel prestige sera celui de la compagnie si des hommes de valeur, capables d'être comparés à ses membres les plus renommés, jouissent en dehors de ses rangs des immunités et des droits dont elle est si fière? Sans nul doute, la perspective de la suprématie du monopole est faite pour séduire les académiciens. Et Le Brun surtout, qui porte en toutes choses un inconscient besoin de méthode, d'organisation, de discipline, d'unité, veut obtenir pour l'Académie le droit exclusif d'enseignement et de pratique. En d'autres termes, il lui paraît nécessaire d'assurer à la compagnie dont il est l'âme la haute magistrature de l'école et de l'atelier. L'école appartenait à l'Académie depuis 1655; l'atelier ne fut réellement soumis à son contrôle qu'en 1663, et cette réforme porte un nom, on l'appelle « la grande restauration ».

Le but une fois entrevu, Le Brun entretint Colbert des moyens d'y atteindre légalement. Colbert approuva les mesures que le peintre lui soumettait, mais, avant de recourir à la force, le ministre fut d'avis qu'on devait essayer de la persuasion. Notre peintre s'empressa de se ranger à cet avis. De nouveaux statuts avaient été rédigés. L'un des articles avait trait à la charge de recteur, qui, d'amovible qu'elle avait été jusqu'alors, allait devenir perpétuelle.

Or, c'était précisément le titre officiel que portait Le Brun à l'Académie. Le désir de la conciliation parlera plus haut que l'intérêt personnel. Suivons-le chez les brevetaires dissidents, instruits déjà, par d'obligeantes communications, de la perpétuité des fonctions de recteur.

« M. Le Brun, toujours lui-même, écrit Testelin, songea à tirer de cette circonstance (la réforme dont nous parlons) un avantage pour l'Académie également heureux et éclatant. C'étoit de réunir dans son sein et même de placer à sa tête quelque maître d'un grand mérite et d'une haute réputation qui jusqu'alors s'en étoient tenus éloignés. Tels étoient entre autres MM. Mignard et du Fresnoy, peintres excellents, et M. François Anguier, sculpteur des plus habiles. Quoique depuis longtemps ils vécussent avec lui dans une mésintelligence assez marquée, ils avoient les talents et la considération nécessaires pour rehausser l'éclat de l'Académie et en fortifier l'école. Cela lui suffisoit et le rendoit insensible à tout retour personnel. Guidé par ces principes, il prend son parti et va en avant; comme Premier Peintre du Roi, il croit devoir descendre vers eux. Plus la démarche étoit obligeante, plus il se flattoit qu'elle produiroit de l'effet; il leur va donc rendre visite l'un après l'autre. Après les politesses ordinaires, il leur fait une sorte de confidence de ce qui se passe, des favorables intentions du Roi pour les beaux-arts et pour l'Académie, de la munificence récente de Sa Majesté (le fonds annuel de la compagnie venait d'être augmenté), des desseins du ministère d'illustrer l'état d'académicien par des honneurs et des distinctions. Il les invite à venir en recueillir la part due à leur rare mérite, et occuper le rang que ce même mérite leur assure dans une compagnie qui les estime et qui leur tend les bras. Il s'avance même auprès de M. Mignard jusqu'à lui faire offre de se démettre en sa faveur de la place de recteur qu'il possède et de ne se réserver que celle de chancelier[1]. »

On n'est pas plus engageant. Le succès des démarches de Le Brun fut complet. Il reçut de la part des trois artistes qu'il était allé voir toutes sortes d'assurances d'amitié. Chacun d'eux s'applaudit de se joindre aux académiciens et parut pénétré de gratitude envers leur mandataire.

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 101-102.

Par malheur, ces dispositions pacifiques n'eurent que la durée d'un feu de paille. Mignard se ravisa. Se rapprocher de Le Brun lui parut humiliant. Il alla trouver du Fresnoy, le fit revenir sur sa parole, et tous deux, par un billet plein de morgue, signifièrent à Le Brun qu'ils n'entreraient pas dans « son Académie ».

Le procédé avait un caractère injurieux. La compagnie s'en émut et provoqua sans retard l'arrêt du Conseil aux termes duquel le Roi déclarait que « tous ceux qui se qualifioient alors ses peintres et sculpteurs seroient tenus de s'unir et incorporer incessamment au corps de ladite Académie royale, avec défenses à tous ses peintres et sculpteurs qui ne seroient de ladite Académie de prendre la qualité de peintres ou sculpteurs de Sa Majesté. Permis aux jurés de la maîtrise de continuer contre eux leurs poursuites, révoquant à cet effet toutes lettres et brevets qui pourroient pour raison de ce avoir été donnés précédemment[1]. »

Ainsi se trouvait réparée l'injure faite à Le Brun. Mais Colbert, en homme de gouvernement, ne voulut pas que Mignard et du Fresnoy pussent se targuer d'avoir motivé par leur insolence un arrêt du Conseil. Le billet qu'ils avaient fait tenir à Le Brun était du 12 février 1663 : l'arrêt, quoique postérieur, fut daté du 8 février.

Mignard ne se tint pas pour battu. En haine de l'Académie, on le vit rechercher l'appui de la maîtrise. C'était, de sa part, un acte de faiblesse, mais la rancune explique tout. Incapable de donner une forme nouvelle à sa révolte, il chercha des exemples dans la conduite récente d'Abraham Bosse, qui lui-même avait imité Simon Vouet. Des arguments spécieux furent mis en avant près de Colbert et ensuite près du Parlement par l'intraitable artiste. Mais Mignard s'était trompé d'heure. Au temps de la Fronde, son opposition eût pu triompher du pouvoir : en 1663, si le pouvoir essuyait encore de temps à autre d'éphémères résistances, on ne lui faisait pas échec. C'est en vain que Pierre Mignard veut entraver l'enregistrement des lettres patentes et des nouveaux statuts qui le condamnent, l'Académie députe vers le Parlement quelques-uns de ses membres parmi lesquels se trouve Nicolas Mignard, frère du peintre en révolte, et peu de temps après l'enregistrement est accordé[2].

L'artisan principal de la « grande restauration » aussi bien que de la fondation de l'Académie, c'est Le Brun. Personne ne s'y trompa. La reconnaissance de ses confrères,

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 106. — Lecture fut donnée par Le Brun de l'arrêt du Conseil à l'Académie, au début de sa séance du 24 février 1663 « sur quoy la Compagnie a résolu que led. Arest sera enregistré dans le grand registre de l'Académie et qu'il en sera faict des imprimés pour les distribuer, pour l'exécution dudit Arest. » (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. Anatole de Montaiglon, en cours de publication; Paris, Charavay, in-8°, t. I, p. 212.)

[2] La Chambre des comptes procéda à l'enregistrement des lettres patentes et des statuts le 31 décembre 1663, la Cour des aides le 13 février 1664 et le Parlement le 14 mai 1664.

pour une fois, le récompensa de ses efforts[1]. En retour, l'artiste invita toute la compagnie et « célébra avec elle cette heureuse révolution par un magnifique repas[2] ».

Le banquet eut lieu aux Gobelins où demeurait Le Brun. Car les événements dont l'Académie fut le théâtre ont interrompu notre récit. Le Brun a d'abord reçu le titre de Premier Peintre; Louis XIV lui a peu après remis des lettres de noblesse et l'a fait garde général des dessins et des tableaux du Roi. Enfin, l'artiste s'est vu nommer directeur de la manufacture royale des tapisseries et des meubles de la Couronne récemment ouverte aux Gobelins.

Devenu pensionnaire du royaume pour une somme de 1,200 livres, en vertu de son brevet de Premier Peintre[3], l'artiste dut être sensible à cette faveur. Mais, ce qui ajoutait encore à la charge élevée dont Le Brun venait d'être investi, c'est qu'on l'avait choisi pour succéder à Vouet et à Poussin, ses deux maîtres. L'un et l'autre, en effet, n'avaient-ils pas porté le titre de Premier Peintre sous le règne précédent? A la vérité, le nouveau roi était plus exigeant que son père. Et Simon Vouet, eût-il vécu, Poussin lui-même, inébranlable dans son exil volontaire, n'auraient pas eu les dociles crayons d'un Premier Peintre tel que le rêvait Louis XIV. On n'imagine guère le peintre de *Germanicus*, tenu d'exécuter le carrosse du Grand Mogol! Au contraire, les aptitudes variées de Le Brun le désignaient pour être l'interprète rapide des fantaisies royales. Ainsi en jugeait Colbert, qui s'était tracé, pour complaire à son maître, un programme aussi vaste que brillant lorsqu'il avait pris la surintendance des bâtiments.

Perrault, son premier commis, nous a révélé les laborieux soucis du ministre de Louis XIV à son entrée en charge. Il s'était dit « qu'il auroit à faire travailler, non seulement à achever le Louvre, entreprise tant de fois commencée et toujours laissée imparfaite, mais à faire élever beaucoup de monumens à la gloire du Roi, comme des arcs de triomphe, des obélisques, des pyramides, des mausolées; car il n'y a rien de grand ni de magnifique qu'il ne se proposât d'exécuter. Il prévit qu'il faudroit faire battre quantité

[1] On lit au procès-verbal de la séance du 4 mars 1663 : « L'Académie, suivant le pouvoir que Sa Majesté luy a donné par ses statuts de changer ou continuer les offisiers d'iselle, a arresté que lad. charge de chancellier demeurera à mond. sieur Le Brun, sa vie durant, comme Premier Peintre de Sa Majesté. » (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 216.)

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 138.

[3] Voir *Pièces justificatives*, document X. *Brevet de Premier Peintre.* — Cette pièce nous fait connaître que les gages du Premier Peintre furent de « 1,200 livres plus 2,000 livres par forme de livrées ». Guillet de Saint-Georges use donc d'une locution impropre lorsqu'il dit : « Sa Majesté le nomma son Premier Peintre, et lui donna la pension de 12,000 livres qui y est annexée. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 26.) A la vérité, Le Brun reçut annuellement 12,000 livres, mais, sur cette somme, 4,000 livres étaient affectées à la direction des Gobelins, 4,800 lui étaient attribuées « pour la conduite et direction des peintures de toutes les maisons royales » et 3,200 à titre de Premier Peintre. (Voir, au surplus, *Pièces justificatives*, document XIV. *Recherches sur la fortune de Le Brun.*)

IMPRIMERIE NATIONALE.

de médailles pour consacrer à la postérité la mémoire des grandes actions que le Roi avoit déjà faites, et qu'il croyoit devoir être suivies d'autres encore plus grandes et plus considérables; que tous ces grands exploits seroient mêlés de divertissemens dignes du prince, de fêtes, de mascarades, de carrousels et d'autres délassemens semblables, et que toutes ces choses devoient être décrites et gravées avec esprit et avec intelligence pour passer dans les pays étrangers, où la manière dont elles sont traitées ne fait guères moins d'honneur que les choses mêmes[1]. » Or, la réalisation d'un plan de cette importance exigeait la présence auprès du ministre d'un homme supérieur qui le comprît et au besoin le suppléât. Pour que cet homme eût le prestige voulu et fût en mesure d'être promptement secondé, il convenait qu'il occupât un poste d'honneur dans la hiérarchie sociale. De là, le titre de Premier Peintre et, vers le même temps, les lettres de noblesse gracieusement offertes à Le Brun par un monarque sagement empressé à discerner et à reconnaître le vrai mérite[2].

Guillet est d'une singulière concision lorsqu'il parle du titre d'écuyer que le Roi se plut à conférer à son peintre. « Sa Majesté, dit-il, l'anoblit et voulut bien lui ceindre l'épée de sa propre main. Dans l'écu de ses armes, il porte d'azur à une fleur de lis d'or, au chef de sable, ayant au milieu un soleil d'or au timbre de face[3]. » Guillet aurait pu se souvenir que les lettres de noblesse accordées au maître renfermaient les paroles les plus élogieuses. Elles constituent un titre inestimable pour l'homme qui en fut l'objet et pour sa descendance. Car, après avoir exalté ce qu'il y a d'excellent dans l'art du peintre qui fixe sur sa toile les faits mémorables d'un règne, et dont les ouvrages servent non seulement à parer les palais des rois, « mais encore de monument à leur gloire, exprimant par un langage muet leurs plus belles et plus héroïques actions »; après avoir relevé le mérite des artistes qui, « par de vives et plus animées expressions des choses saintes, élèvent les cœurs aux autels et secondent par la sainteté de leur artifice le zèle et la piété des ministres », Louis XIV parle des œuvres de son peintre en des termes que la postérité n'a pas eu le courage de relire sans y faire quelques restrictions, tant l'éloge est absolu sous la plume du monarque. C'est ainsi que le Roi proclame les ouvrages de Le Brun supérieurs, « de l'aveu universel, à ceux des plus fameux peintres des derniers siècles »; puis, ayant dit que le sieur Le Brun, « par une reconnoissance d'honneur proportionnée à sa vertu », est honoré des « titre et qualité de noble », le Roi entend que ce titre s'applique à sa femme et à ses enfants, « postérité et lignée tant mâles que femelles, nés

[1] *Mémoires de Charles Perrault*, p. 29-31.

[2] A défaut d'une pièce authentique, nous pensons que le titre de Premier Peintre dut être conféré à Le Brun en 1662, sans doute quelques mois avant la concession des lettres de noblesse, octroyées au mois de décembre de cette même année.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 26.

et à naître, et procréés en loyal mariage[1] ». De semblables parchemins mettaient le comble à la haute fortune de l'artiste.

Les lettres de noblesse accordées à Le Brun portent la date de décembre 1662. Si nous saisissons dans son vrai sens un passage de la *Muze historique* du 29 septembre 1663, nous pensons que ce même jour eurent lieu des nominations dans l'ordre de Saint-Michel. Aujourd'hui, dit Loret,

Aujourd'huy, dans les Cordeliers,
Un grand nombre de chevaliers
Qui de Saint-Michel ont eu l'Ordre.
Se sont assembléz en bel ordre
Pour faire la Solemnité
De leur noble Communauté,
Avec leurs Coliers et dorures.
Habits, ornemens et parures.

Le samedi suivant, 6 octobre, Loret revient sur cette messe, célébrée par l'abbé Le Masle, chanoine de Notre-Dame et chevalier de Saint-Michel. Il nomme le prédicateur en renom qui porta la parole dans cette circonstance, l'abbé Bizot, puis, après avoir énuméré les personnages en vue qu'il est parvenu à reconnaître dans les rangs des chevaliers, il ajoute :

Des autres, fors Monsieur Le-Brun.
Je ne sçay le nom de pas-un.

Faut-il conclure de ce texte que le Premier Peintre aurait été fait chevalier le 29 septembre 1663? Son entrée dans l'ordre est-elle antérieure à cette date? Ce qui reste absolument certain, c'est que, le 6 octobre, Charles Le Brun appartient à l'Ordre royal[2].

Toutefois, d'aussi rares honneurs n'allaient pas sans obligations. Le corollaire de la charge de Premier Peintre et des lettres de noblesse est dans les laborieuses fonctions de garde des dessins et de directeur de la manufacture des meubles de la Couronne.

Nivelon donne certains détails sur l'origine des tableaux et dessins dont l'ensemble a pris le titre de *Collection de Louis XIV*.

« Quelques particuliers distingués, pour obtenir l'agrément et la faveur de M. le cardinal, firent une recherche de ce qui étoit le plus curieux en tableaux, pour lui en faire

[1] Nivelon, fol. 149-150. Voir *Pièces justificatives*, document XI. *Lettres d'anoblissement.* — Rappelons qu'un texte à peu près identique à celui que nous empruntons à Nivelon avait été découvert par M. Jules Guiffrey et publié dans sa brochure : *Lettres de noblesse accordées aux artistes français* (XVII^e^ *et* XVIII^e^ *siècles*), *suivies de la liste des artistes nommés chevaliers de l'ordre de Saint-Michel.* (Paris, Dumoulin, 1873, in-8° de 44 pages.)

[2] Voir *Abecedario de Mariette*, t. III, p. 96, et *La Muze historique*, t. IV, p. 106 et 109.

présent, mais la mort ayant rompu leurs projets curieux et nouveaux, M. Le Brun trouva les voies d'insinuer peu après dans l'esprit du Roi, et de M. Colbert, cette noble curiosité qui a fait recueillir de tous les endroits de l'Europe ce qui se pouvoit des ouvrages des anciens peintres dont la quantité fait la première et la plus considérable partie des meubles de la Couronne.

« On fit aussi un recueil des dessins de ces grands maîtres, tels que Raphaël, Jules Romain, les Carrache et autres, tant de l'école romaine que des Lombards et Flamands que Sa Majesté fit acheter après le choix que M. Le Brun en fit.

« Tous ces tableaux furent placés ensuite dans un lieu choisi dans le Louvre et des soins de M. Colbert. A cette fin, la plus grande partie de ces tableaux a été gravée aux frais de Sa Majesté, et de hauteur pareille, par les plus habiles graveurs du temps, et les plus beaux sont actuellement dans les appartements du Roi à Versailles, faisant un des plus riches ornements de ce lieu royal.

« On peut donc dire que cet incident au sujet de M. le cardinal a causé cette belle passion de curiosité, si magnifique, si royale, et avantageuse, ayant attiré une quantité de belles choses qui étoient assez rares en France[1]. »

Nous savions déjà que des tableaux acquis par Mazarin étaient entrés dans le cabinet du Roi, après la mort du cardinal. Mais personne n'avait signalé l'intervention de Le Brun en cette circonstance. Son rôle eut-il l'importance que suppose Nivelon? Il est permis d'en douter. Mazarin avait été le vrai précepteur politique de Louis XIV. Il avait inspiré à l'enfant royal toutes les vertus utiles aux monarques et nous pouvons penser qu'il n'oublia point de développer en lui l'amour du faste qui impose dans la personne des rois, et l'art est l'expression la plus haute de l'opulence d'un souverain. Il est exact que le cabinet du Roi renfermait à peine deux cents tableaux lors de l'avènement de Louis XIV et qu'à sa mort on en comptait deux mille cinq cents. Une impulsion vigoureuse avait donc été donnée au développement de la collection royale, et ce fut surtout sous l'administration de Colbert que furent acquises les œuvres les plus rares. Or, le confident de Colbert, sinon son conseiller dans les questions d'art, c'est Le Brun. L'artiste dut être l'instrument de l'extension donnée au cabinet du Roi. Nous en aurons une preuve irrécusable lors de l'acquisition des dessins de la collection de Jabach. Nous avons vu par la lettre du peintre en date du 24 octobre 1661, dont nous parlons plus haut, que Le Brun n'était pas étranger à la vente de tableaux faite par Doublet; il ne nous coûte pas de penser que certaines dépêches adressées par Colbert aux consuls et aux ambassadeurs de France à Venise, à Florence et à Rome, à l'abbé Benedetti, à l'abbé de

[1] Nivelon, fol. 167.

Bourlemont, à Errard, devenu directeur de l'Académie de France à Rome, dans le but d'acquérir maint ouvrage de Raphaël ou de Corrège, de Véronèse ou de Pérugin, furent suggérées par Le Brun. N'était-il pas le membre le plus actif et le plus écouté du conseil des bâtiments présidé par Colbert et composé seulement de Le Vau, Claude Perrault, son frère Charles et Le Brun[1]? La part qui lui appartient dans les accroissements du cabinet du Roi dont il fut nommé garde ne laisse donc pas d'être grande, et Nivelon s'y est sans doute trompé. Il est allé trop loin en attribuant à Le Brun l'honneur d'avoir fondé la collection royale. Guillet, moins ambitieux, nous paraît être plus près de la vérité lorsqu'il écrit : « Le Roi le fit directeur et garde général des dessins et des tableaux de son cabinet, et il eut l'ordre de chercher et d'acheter sous le nom de Sa Majesté les plus rares dessins et les meilleurs ouvrages de peinture et de sculpture qui se pouvaient tirer des cabinets les plus renommés de l'Europe[2]. »

Mais, si délicates que fussent les recherches confiées au Premier Peintre dans le but d'enrichir la collection du Roi, si on les compare à la direction des Gobelins, elles nous apparaissent comme une distraction et un passe-temps.

Ce n'est pas en vain que Colbert a gardé le renom du ministre le plus laborieux qui fut jamais et que Louis XIV, dont le règne, observé à distance, semble une fête perpétuelle, s'astreint personnellement à travailler huit heures par jour avec ses ministres. Ces efforts continués ne sont pas stériles. Si la vigilance de Colbert se porte sur les bâtiments, l'industrie ne cesse pas de l'occuper. Et comme toutes choses s'enchaînent dans le fonctionnement d'un État, la manufacture des Gobelins va se réclamer à égal titre de l'industrie et de l'art. On la dirait élevée sur la ligne frontière de deux puissances. Mais l'esprit éclairé du ministre n'hésite pas, c'est un artiste et non pas un homme de négoce que Colbert, l'ancien drapier, va placer à la tête de l'administration des Gobelins.

[1] Voir *Mémoires de Charles Perrault*, p. 122-123. — Nous ne prétendons pas cependant que deux hommes de la trempe de Colbert et de Le Brun se soient toujours compris sans qu'il y ait eu entre eux quelques débats. M. Pierre Clément a publié une lettre de Chapelain que lui avait communiquée Sainte-Beuve. Elle porte la date du 10 juin 1664 et elle est adressée à Colbert. Les premières lignes ont trait à Le Brun : « J'ay reçu avec respect la réponse qu'il vous a plu de faire à ma lettre touchant l'employ de l'allégorie dans les tableaux et les tapisseries que vous avez ordonné de faire pour l'histoire du Roy, et j'ay tenu à très grand honneur que Sa Majesté ni vous ne l'ayez pas désapprouvée. Ces messieurs qui s'assemblent chez vous ont eu communication de mes sentiments sur ce sujet et du commandement que Sa Majesté et vous nous faites de travailler avec adresse pour porter M. Le Brun à en convenir avec nous et à ne gouster pas moins nos raisons qu'elle et vous les avez goustées. » (*Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 596.) Il s'agit ici des tapisseries de l'*Histoire du Roi* dont il sera question plus loin. Évidemment Colbert et Le Brun différaient de sentiment sur le caractère ou l'importance des allégories auxquelles le peintre se proposait de recourir. Il est assez curieux de surprendre la ruse de Colbert, qui, désireux d'amener Le Brun à partager son avis et ne voulant point le heurter de front, prend Chapelain comme confident et comme intermédiaire avisé et discret. Le léger conflit qui divisa l'artiste et le ministre ne nous est révélé qu'à demi-mot, mais ce demi-mot suffit à nous renseigner.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 26.

Il montre ainsi la justesse et l'élévation de sa pensée. Le choix qu'il fait de Le Brun pour gouverner la manufacture indique que, dans l'esprit de Colbert et du Roi, l'art est d'essence supérieure. C'est l'art qui est le pôle, c'est à l'art que doit tendre l'industrie si elle veut grandir. Un homme de négoce eût peut-être réduit les frais de la fabrication; un artiste a fait des Gobelins une institution royale[1].

Soyons prudent. Louis XIV, Colbert et Le Brun, à des titres divers, semblent souvent étroitement liés à la création d'une même œuvre. Et, selon que l'histoire envisage le Roi, son ministre ou le Premier Peintre, elle est tentée d'attribuer à l'un, selon ses préférences, l'initiative qui peut-être appartient aux deux autres. Là est l'écueil. Nous le sentons à chaque page de ce livre, et au risque de ralentir la marche du récit nous ne voulons rien omettre de ce que les historiens du temps racontent sur Le Brun. La direction des Gobelins est bien son œuvre, nul ne la lui conteste : les faits sont là. Mais la fondation même de la manufacture, la rédaction des statuts, si développés, si complexes par les questions multiples qui s'y trouvent abordées, émanent-elles de lui dans une mesure appréciable? Testelin affirme qu'il n'y fut pas étranger.

« L'un des grands talents de M. Colbert, écrit Testelin, étoit de savoir admirablement bien choisir ses sujets. Il ne s'en pouvoit guère trouver un plus propre que M. du Metz, par son amour pour les arts et pour la gloire de son maître et de l'État, par le degré considérable de ses connoissances, par sa droiture, sa sagacité et son application. M. Le Brun fut invité à communiquer à cet homme de mérite ses lumières sur l'arrangement des Gobelins. Entre des mains comme les leurs, cet arrangement prit bientôt une consistance à garantir d'avance la brillante réussite dont il fut suivi de si près[2]. »

Les statuts de la manufacture, ou pour mieux dire le seul règlement dont la lettre nous soit connue, portent la date de novembre 1667, mais il y avait plus de cinq années que l'hôtel avait été acquis par Louis XIV d'un « sieur Leleu, conseiller au Parlement, qui le tenait lui-même du dernier héritier de la famille Gobelin[3] », et la nomination de Le Brun au titre de directeur remontait au 8 mars 1663[4]. C'est donc à cette époque qu'il convient de placer l'origine de la manufacture.

Est-ce à dire que l'établissement des Gobelins, en tant qu'industrie privée, ne soit pas

[1] Voir *Pièces justificatives*, document XII. *Lettres patentes relatives à l'établissement des Gobelins.* — La pensée de Colbert et le rôle de Le Brun dans la création des Gobelins ont été très heureusement saisis par M. E. Chevreul, membre de l'Institut, au cours de son *Rapport sur les tapisseries et les tapis des manufactures nationales, fait à la Commission française du Jury international de l'Exposition universelle de Londres.* (Paris, Imprimerie impériale, 1854, in-8° de 100 pages.)

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 75-76.

[3] *Notice historique sur les manufactures de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, par A.-L. Lacordaire; Paris, Dumoulin, 1853, in-8°, p. 57.

[4] Nous n'avons pu découvrir le brevet de nomination de Le Brun, dont la date nous est cependant connue par les lettres patentes de 1667, article III. (Voir *Pièces justificatives*, document XII.)

antérieur au règne de Louis XIV? Tout le monde sait que les Gobelins sont une ancienne famille de teinturiers qui s'étaient fixés dans le quartier Saint-Marcel dès la fin du xv^e^ siècle. Leur « teinturerie », à la suite de fortunes diverses racontées par MM. Lacordaire, Boyer de Sainte-Suzanne, Jules Guiffrey dont on peut consulter les ouvrages, existait encore en 1662. Mais c'est seulement lorsque Louis XIV eut substitué la manufacture des tapisseries et des meubles de la Couronne à cette humble fabrique que le nom des Gobelins acquit un réel éclat. Il est donc permis de considérer comme une date initiale dans l'histoire de l'établissement celle où Le Brun fut chargé de sa direction.

Le préambule ou les considérants de l'édit de 1667 résument l'histoire de la manufacture royale ouverte par les soins de Henri IV et confiée aux sieurs de Comans et de la Planche[1]. Les premières lignes des lettres patentes ont trait à la haute surveillance dévolue à Colbert et à la direction de l'établissement qui appartiendra au Premier Peintre. L'énumération des corps de métiers appelés à exercer sous les ordres de Le Brun forme la teneur de l'article IV.

« Le surintendant de nos bastimens et le directeur soubs lui tiendront la manufacture remplie de bons peintres, maistres tapissiers de haute lisse, orphèvres, fondeurs, graveurs lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et mestiers qui sont establis, et que le surintendant de nos bastimens tiendra nécessaire d'y establir. »

Nous verrons plus loin dans quelle large mesure ce texte fut interprété.

Les articles suivants concernent le « séminaire » dans lequel seront instruits les apprentis. Nous ne doutons pas que les prescriptions qu'ils contiennent n'aient été rigoureusement dictées par Le Brun. Homme d'enseignement, non moins qu'administrateur et peintre, Le Brun, on s'en souvient, s'est préoccupé de l'ouverture d'une école le jour même où s'est fondée l'Académie royale. Il est naturel qu'en entrant aujourd'hui dans un milieu nouveau, destiné à devenir un centre important, Le Brun se montre soucieux de la formation de la jeunesse. A l'école académique il fait succéder l'école industrielle. De la première sont sortis des artistes; la seconde va former des artisans. L'une doit aider au recrutement de l'Académie, l'autre va fournir des membres à la maîtrise[2].

Les lettres patentes pourvoient ensuite au logement des chefs d'atelier[3], à l'ouverture

[1] On ne lira pas sans profit, sur de la Planche et son fils, le travail de M. Jules Guiffrey : *Notice sur la manufacture royale de tapisseries établie au faubourg Saint-Germain par François et Raphaël de la Planche.* (Paris, Imprimerie nationale, 1885, in-8° de 16 pages. Extrait du Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques.)

[2] Guillet nous a révélé que, dès l'ouverture de l'école des Gobelins, le peintre Louis Licherie y fut appelé par Le Brun « pour poser le modèle, corriger les étudiants et faire en un mot la fonction de professeur sous les appointements de deux cents écus par an ». (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 62.)

[3] Les brevets ou certificats de logement concernant

de « brasseries de bierre pour l'usage des ouvriers », aux juges compétents en cas de procès civils, et se terminent par la défense expresse d'importer ou de vendre dans le royaume des tapisseries étrangères[1].

La sollicitude du fondateur des Gobelins a tout prévu : le règlement de la manufacture a la portée d'un code ayant pour objet les intérêts moraux et matériels, la sécurité de l'artisan, le développement de l'industrie. Notre langue moderne, moins pittoresque que la langue du grand siècle, eût défini la manufacture des Gobelins, telle qu'elle exista en 1663, une cité ouvrière. Avec plus de justesse, nos pères l'appelaient une colonie. C'en était une, en effet, lorsque artistes et artisans vinrent de l'Académie royale, des ateliers du Louvre, de la fabrique de Maincy, d'Italie et des Flandres se fixer avec leurs familles dans l'établissement où des concessions d'immeubles et de terrains leur furent offertes, comme si, à l'instar des colons, les nouveaux venus avaient été chargés de faire fructifier les bords de la Bièvre. Le législateur — le mot est-il trop ambitieux? — avait pris soin d'écarter de l'esprit du peuple ouvrier qu'il appelait aux Gobelins toute pensée de migration. La vie d'atelier, la vie de famille, se trouvaient sauvegardées par des règlements tracés d'une main paternelle et virile[2].

Comment essayer de rappeler ici les innombrables collaborateurs de Le Brun? Van der Meulen, peintre de batailles, est le premier lieutenant du directeur. Après lui, Monnoyer, peintre de fleurs, Baudouin Yvart[3], Houasse, les deux Boullongne, Arvyer, Henri Testelin, autour desquels viennent se ranger les deux Corneille, Noël et Antoine Coypel, les peintres d'animaux Boël[4] et Nicasius Bernaerts, Montagne, peintre de marines, Poerson, Nivelon, Verdier, les frères de Sève et plus de quarante autres, tiennent le pinceau. Les sculpteurs s'appellent Coyzevox, Anguier, Tuby; les graveurs, Le Clerc, Audran, Rousselet; les artistes en meubles, Philippe Poitou[5], Domenico Cucci et Philippe

les peintres Anguier et Martin, le sculpteur Coyzevox, l'orfèvre Perron et l'ébéniste Oeben, ont été publiés par M. Jules Guiffrey dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (t. II, p. 107-108).

[1] Voir *Pièces justificatives*, document XII.

[2] « L'hôtel, écrit Lacordaire, comprenait, outre les cours et bâtiments, une grande étendue de jardins, prés, bois et *aulnayes* sur les bords de la rivière de Bièvre. Ces jardins, divisés en plus de cent parcelles, appartiennent encore aujourd'hui à la manufacture des Gobelins, et sont répartis entre les chefs de famille attachés à cet établissement. » (*Notice sur la manufacture des Gobelins*, p. 57.) Certains articles de l'édit que nous analysons ici ont été l'objet de judicieux commentaires de la part de M. Paul Mantz dans la *Gazette des beaux-arts* (1re période, t. XVIII, p. 229 à 248). — Voir également le tome X, p. 142-143; la *Revue universelle des arts*, t. X, p. 110 et suiv., et t. XVI, p. 323-337; l'*Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie*, par Leroux de Lincy, Lacroix et Seré; Paris, 1850, in-8°, p. 130-142, etc.

[3] Les Yvart, Baudouin, ou mieux Baudren, et Joseph, originaires de Boulogne, ont été l'objet d'une étude très curieuse publiée par M. V.-J. Vaillant. (*Baudren Yvart* [1610(?)-1690], *Joseph Yvart* [1649-1728]; Boulogne-sur-Mer, Simonnaire et Cie, 1884, in-8°, 105 pages.) La collaboration fort considérable que fournirent ces deux peintres à Charles Le Brun est exposée avec une grande clarté et des preuves abondantes par l'historien des Yvart.

[4] Voir au sujet de Peter Boël une page instructive de M. Paul Mantz dans la *Gazette des beaux-arts* (2e période, t. V, p. 379).

[5] *Archives de l'art français*, t. IV, p. 134.

Caffiéri; les orfèvres, Alexis Loir, Claude de Villers, Dutel; les lapidaires et les mosaïstes, Gachetti, Branchi, Horace et Ferdinand Megliorini; les tapissiers, Jans et son fils, Hollandais, Henri Laurent, Pierre et Jean Lefebvre, Jean de la Croix et Mozin, Flamands tous les deux; les brodeurs, Simon Fayette et Philibert Balland. L'atelier de teinture était conduit par le Hollandais van der Kerchove[1]. On estime que les ateliers de tapisserie occupaient à eux seuls plus de deux cent cinquante ouvriers.

Il n'est pas étonnant qu'avec un semblable personnel, les Gobelins aient éclipsé tous les centres de fabrication existant dans le royaume, sans en excepter les ateliers du Louvre. Ceux-ci ne cessèrent pas cependant de produire des pièces remarquables. Il suffit de rappeler que Germain, Claude Ballin, Boule, l'ébéniste inimitable, Varin, directeur du balancier des médailles, restèrent au Louvre. Mais la direction du Premier Peintre s'étendait parfois jusqu'à eux, notamment lorsqu'ils étaient chargés, comme le fut si souvent Claude Ballin, de concourir à l'ameublement de Versailles ou de Marly[2].

Que savons-nous aujourd'hui sur les travaux exécutés aux Gobelins pendant le directorat de Le Brun? « De 1663 à 1690, écrit Lacordaire, nous comptons dix-neuf tentures complètes, fabriquées en haute lisse, d'une surface totale de quatre mille cent dix aunes

[1] Cette énumération est loin d'être complète. Le lecteur peut se reporter aux ouvrages déjà cités de MM. Lacordaire et Guiffrey, de même qu'au *Livre des Peintres* de l'abbé de Marolles, s'il a souci de reconstituer le personnel de la manufacture, et encore est-il permis de penser que bien des noms ne se trouvent pas mentionnés par ces trois auteurs, si consciencieux que soient leurs travaux. (Voir aussi Jal, *Dictionnaire critique*, p. 53, 75, 80, 129, 302, etc.)

[2] On lira dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (1re série, t. II, p. 69-81, année 1873), sous la signature de M. Jules Guiffrey, un curieux récolement des brevets de logements d'artistes au Louvre. Nous ne rappellerons que ceux qui furent délivrés entre 1650 et 1700. Ils concernent Valdor qui porte ici le titre « d'historiographe du Roy » (1654), Pierre et Jean Le Fevre, tapissiers (1655), Sarazin, sculpteur (1656), Pierre Dubourg, tapissier (1657), Robert Picou, peintre (1657), Antoine Bouzonnet-Stella et sa sœur Claude Bouzonnet-Stella, peintres, (1657), Thomas Merlin, orfèvre (1660), Philibert Le Gay, « poursuivant d'armes et fourbisseur du Roy » (1660), Guillaume de Vic, arquebusier « en raison de sa capacité dans la trempe, façon, gravure et ornement des belles armes » (1661), Laurent Texier de Montarsis, orfèvre (1661), Marie Bourson (Borzoni), peintre génois (1663), Lherminot, brodeur (1663), Jacques Bailly, peintre en miniature (1667), François Girardon, sculpteur (1667), Louis Loir, « garçon orfèvre » (1668), Gédéon Lesgaré et Pierre Bain, orfèvres émailleurs (1671), André-Charles Boule, ébéniste (1672), Charles Nocret, peintre (1673), Noël Coypel, peintre (1673), Israël Silvestre, graveur (1675), Jean Berrain, « graveur et dessinateur de la chambre et du cabinet de Sa Majesté » (1679), Nicolas de Launay, orfèvre (1679), Chéron, graveur en médailles (1679), Joseph Roettiers, graveur en médailles (1679), Jean Revoir, fourbisseur (1682), Montarcy, joaillier (1684), Oppenord, ébéniste (1684), Michel Molard, graveur en acier (1684), Le Hongre, sculpteur (1686), Chastillon, graveur (1688), François Silvestre, dessinateur (1691), Nicolas Bailly, peintre en miniature (1693), Jean Le Moyne, peintre (1693), Étienne Baudet, graveur (1694), Vigarani, « chargé de la conduite et de l'invention des machines des ballets du Roy » (1693), Antoine Coypel, peintre (1697), Antoine Coyzevox, sculpteur (1698), Jean Mauger, graveur (1698). D'autre part, on trouve dans les lettres patentes en date du 5 mars 1671, portant « confirmation des privilèges accordés aux ouvriers demeurant dans les galeries du Louvre », une nomenclature des artistes, hommes de lettres ou gens de métier habitant ce palais, plus complète encore et surtout plus détaillée que la précédente. Nous y renvoyons notre lecteur. Elle se trouve insérée dans les *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert* (t. V, p. 526 à 528).

IMPRIMERIE NATIONALE.

carrées, et trente-quatre tentures de tapisserie de basse lisse, d'une surface totale de quatre mille deux cent quatre-vingt-quatorze aunes carrées[1]. » Or, les modèles de ces tapisseries ont été pour la plupart dessinés ou peints par Le Brun.

Au nombre des plus célèbres sont les tentures en huit pièces rehaussées d'or représentant les *Éléments*, la tenture des *Saisons* également en huit pièces, l'*Histoire du Roi* comportant quatorze pièces, quatre tentures de l'*Histoire d'Alexandre*, les *Mois* appelés aussi indifféremment les *Châteaux* ou les *Maisons royales* et deux pièces de l'*Histoire de Moïse*. Nous en oublions[2].

Les modèles exécutés par Le Brun ne sont pas de simples cartons, mais des peintures achevées. Lacordaire, au surplus, n'oublie point de le dire : « La substitution définitive de la peinture complète aux anciens cartons de tapisserie date de la direction de Charles Le Brun; les modèles qu'il composa lui-même ou en collaboration avec d'autres peintres, et qui, pour la plupart, furent reproduits en tapisserie sous ses yeux, tels que les *Batailles d'Alexandre*, l'*Histoire de Louis XIV*, les *Éléments*, les *Douze Mois de l'année*, etc., sont de véritables tableaux. A part cette circonstance capitale, Le Brun ne changea rien aux conditions du travail : il laissa le tapissier à ses gammes primitives, à son mode habituel de traduction, n'exigeant de lui qu'un dessin et un modelé plus correct. » C'est avec raison que Lacordaire considère comme capitale la réforme introduite par Le Brun dans la manufacture, car, ayant à comparer les tapisseries de la seconde moitié du XVII^e^ siècle avec celles des époques précédentes, le même auteur constate que les dernières « se font en général remarquer par la largeur du faire, par de beaux détails de modelé et par un grand caractère d'ornementation[3] ». Il n'est pas douteux que le modelé, tout au moins, n'ait dû les qualités relevées par l'écrivain à l'excellence et au fini des peintures de Le Brun[4].

[1] *Notice sur la manufacture des Gobelins*, p. 59.

[2] Le renom que s'acquit la manufacture des Gobelins dans toute l'Europe par la richesse de ses tentures a survécu aux fortunes diverses de l'établissement. (Voir à ce sujet *L'Arte degli arazzi et la nuova galleria dei Gobelins al Vaticano*, par M^gr^ Farabulini.) Le *Journal de Rome*, du 21 février 1885, est également instructif sur ce point.

[3] *Notice sur la manufacture des Gobelins*, p. 80-81.

[4] Aux ouvrages déjà cités sur les Gobelins et les tapisseries qui y ont été faites depuis 1663, nous croyons devoir ajouter les suivants dans lesquels le lecteur puisera d'utiles renseignements tant sur la fabrication que sur le mérite des produits de la manufacture : *Instruction générale pour la teinture des laines et manufactures de laines de toutes couleurs et pour la culture des drogues ou ingrédiens qu'on y employe;* Paris, François Muguet, 1671, in-12. (Ouvrage attribué à Colbert.) — *Rapport sur les tapisseries et les tapis des manufactures nationales, fait à la Commission française du Jury international de l'Exposition universelle de Londres*, par M. Chevreul, déjà mentionné. (Voir plus haut, p. 158.) — Du même auteur : *Des arts qui parlent aux yeux au moyen de solides colorés d'une étendue sensible, et, en particulier, des arts du tapissier des Gobelins et du tapissier de la Savonnerie.* (Paris, Imprimerie impériale, 1867, in-4°.) — *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute ou basse lisse*, par le baron Boyer de Sainte-Suzanne. (Monaco, 1876, in-12.) — *Rapport adressé à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts au nom de la Commission de la manufacture nationale des Gobelins*, par M. Denuelle. (Paris, Imprimerie nationale,

Si les tapisseries ont survécu, il n'en est pas de même des œuvres d'orfèvrerie de Claude de Villers et de ses fils, d'Alexis Loir et de Dutel, qui furent portées à la Monnaie en 1689 et en 1690 pour être fondues. Que sont devenus les *Cabinets* d'ébène incrustés de lapis, de pierres de toutes sortes et rehaussés par d'élégantes montures en bronze ciselé et doré[1]? Quelques-uns de ces ouvrages exquis, façonnés par des sculpteurs, des lapidaires et des mosaïstes épris de leur métier, obéissant à l'infatigable impulsion d'un homme prodigieux, existent encore. On les peut voir au Louvre et à Versailles. Ce sont des tables où le jaspe et l'agate, l'onyx et le marbre habilement travaillés forment de capricieuses arabesques, une végétation luxuriante, à travers lesquelles une main prodigue a dispersé les oiseaux, les fleurs, les lianes légères et les fruits d'un verger fantastique[2]. Rapprochées des tables de même caractère, justement admirées dans les palais de Rome ou de Florence, celles des Gobelins ne sont pas inférieures. A cela rien d'étonnant, puisque les artisans qui les ont produites étaient d'origine étrangère. Soit, mais le témoignage des contemporains est sans réplique : Le Brun n'a pas cessé de diriger ces artisans, et ce sont ses dessins, aujourd'hui perdus, qui ont servi de modèles aux lapidaires florentins aussi bien qu'aux sculpteurs et aux tapissiers. *Le Mercure galant* en fait foi. Qu'on nous permette d'en détacher une page dont le texte, d'une rare précision, ne saurait être abrégé.

« On ne doit pas regarder M. Le Brun seulement comme peintre; il avoit un génie vaste et propre à tout; il estoit inventif, il sçavoit beaucoup; les histoires et les mœurs

1re édition, 1877, in-4°; 2e édition, 1879, in-4°.) — Du même auteur : *Rapport adressé à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts sur les tapisseries et les tapis modernes qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1878.* (Paris, 1879, Berger-Levrault, in-4°.) — *Les Origines de la tapisserie de haute et basse lice à Paris*, par M. Jules Guiffrey. (Paris, 1882, in-8°.) — Du même auteur : *La Tapisserie en France et ses applications à la décoration des appartements*, conférence faite le vendredi 28 avril 1887 à la Société centrale des architectes (Paris, 1887, in-8°), et *Destruction des plus belles tentures du mobilier de la Couronne en 1797* (Paris, 1887, in-8°. Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France).

[1] Nous ne pouvons mieux faire que d'inviter le lecteur désireux de se rendre compte des merveilles sorties de la manufacture des Gobelins, de 1663 à 1690, à parcourir l'*Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV* (1663-1715), publié par M. Jules Guiffrey. (Paris, Rouam, 1885-1886, 2 vol. gr. in-8°.)

[2] Sandras de Courtils, dans sa *Vie de Colbert*, donne plus d'un détail utile sur les travaux faits aux Gobelins. Danjou a reproduit quelques lignes de Sandras : « Colbert établit aux Gobelins une manufacture dont il donna la direction à Le Brun qu'il jugea seul capable de s'en bien acquitter. Ce lieu étoit déjà recommandable par la teinture des laines en écarlate, l'eau de la rivière des Gobelins ayant une qualité particulière pour leur donner cette vivacité qui les fait briller aux yeux. Colbert y fit fabriquer des tapisseries pour le Roi, sur les dessins de Le Brun; il y fit aussi travailler à des ouvrages de pierre de rapport, dont le pied en carré revient à plus de 1,000 écus. Toutes les pierres qui y entrent sont des pierres précieuses, et l'on en taille de si petites qu'il est presque impossible de les voir avant qu'elles soient mises en œuvre... Il y fit travailler aussi à ces grandes pièces d'orfèvrerie qu'on a depuis portées à Versailles, comme tables, guéridons, buires, cuvettes, caisses d'orangers et candélabres... On y bâtit une gondole pour le canal de Versailles, et on y travailla tous les ornements de la Grande Galerie... » (*Archives curieuses de l'histoire de France*, t. IX, p. 93.)

de tous les peuples luy estoient connus, et son goust estant général, aussi bien que son sçavoir, il tailloit en une heure de temps de la besogne à un nombre infiny de différens ouvriers. Il donnoit des desseins à tous les sculpteurs du Roy. Tous les orfèvres en recevoient de luy : ces candélabres, ces torchères, ces lustres et ces grands bassins ornez de bas-reliefs qui représentoient l'histoire du Roy n'estoient que sur ses desseins et sur les modelles qu'il en faisoit faire. Il donnoit en un mesme temps des desseins pour peindre des appartemens entiers, et si l'histoire luy estoit connüe, il entendoit parfaitement bien l'allégorie. Pendant que tant d'ouvriers travailloient sur ses desseins, il y en avoit une infinité qui n'estoient occupez que par ceux qu'il avoit donnez pour des tapisseries; il a fait ceux de la *Bataille* et du *Triomphe de Constantin*, ceux de l'*Histoire du Roy* et de celle d'*Alexandre*, des *Maisons royales*, des *Saisons*, des *Élémens* et plusieurs autres; enfin l'on peut dire qu'il faisoit tous les jours remuer des milliers de bras et que son génie estoit universel. . . . .

« Quoy que je vous aye nommé beaucoup de ses ouvrages, j'ay oublié de vous parler de ces grands et superbes cabinets qui se faisoient aux Gobelins sur ses desseins et sous sa conduite; il sembloit que tous les arts y eussent mis chacun leur morceau. On en a vu beaucoup dans la galerie des Thuileries et entre autres le cabinet d'Apollon[1]; car tous ces cabinets ont leur nom et sont historiez. Enfin M. Le Brun estoit si universel que tous les arts travailloient sous luy et qu'il donnoit jusques aux desseins de serrurerie. J'en puis rendre témoignage, puisque j'ay vu regarder par de très habiles estrangers des serrures et des verroux de portes et de fenestres de Versailles et de la galerie d'Apollon au Louvre comme des chef d'œuvres dont ils ne pouvoient se lasser d'admirer la beauté[2]. »

N'oublions pas le célèbre carrosse offert par Louis XIV au Grand Mogol en vue de faciliter le commerce de la compagnie des Indes orientales. C'est aux Gobelins que fut exécuté ce royal présent, et M. Le Brun, écrit Guillet, fut choisi par M. Colbert « pour donner les dessins, tant pour la construction du carosse que des différents ornements de sculpture et d'orfèvrerie dont il étoit embelli[3] ».

[1] Voir le curieux extrait des *Comptes des bâtiments*, relatif à ce cabinet, dans la *Notice sur la galerie d'Apollon au Louvre*, par M. Ph. de Chennevières; Paris, Pillet, 1851, in-12, p. 78.

[2] *Mercure galant*, février 1690, p. 257-260 et 265-267. — Voir également *Exposition de l'histoire de la tapisserie* par M. A. Darcel (*Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XIV, p. 273-287). Au cours de cette étude, l'ancien administrateur des Gobelins rend justice au premier directeur de la manufacture.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 27. — Qu'on ne s'étonne pas des exigences de Louis XIV à l'égard du Premier Peintre. Rubens a dû peindre un carrosse d'honneur de l'empereur d'Allemagne, et Holbein n'a pu se refuser à sculpter un buste en buis de Henry VIII portant au cou une montre en guise de médaillon. (Voir au sujet de ces singularités les *Causeries d'un curieux*, par Feuillet de Conches, t. IV, p. 269-270.) — Le 24 août 1663, Colbert écrivait à son cousin, M. Colbert, intendant d'Alsace : « Je prie M. Le Brun de faire un modèle que j'auray soin de vous envoyer, pour mettre en pierres les armes du Roy à Brisach et à Phi-

Selon sa coutume, notre peintre savait se ressaisir et s'acquitter de plusieurs tâches, malgré les soins absorbants que lui imposait la direction des Gobelins.

On l'avait vu, dès 1661, entreprendre la décoration de la galerie d'Apollon[1]. Nous parlerons plus loin de cet important travail, maintes fois interrompu. Nivelon laisse entendre que, séduit par l'ampleur de cette décoration dont le Roi l'avait entretenu, Le Brun voulut s'y consacrer tout entier et pour cela refusa de peindre la coupole du Val-de-Grâce. « La Reine mère, dit-il, avoit souhaité que la voûte du dôme fût peinte par M. Le Brun, et elle lui en parla, et toute puissante qu'elle étoit, lui envoya demander deux fois sa résolution chez lui, ce qui demeura sans effet, le Roi étant dans celle pour lors de faire travailler au Louvre, à quoi il vouloit l'employer, de sorte qu'il ne put disposer de lui pour exécuter ce que cette princesse souhaitoit[2]. »

Mignard eut-il connaissance de ces pourparlers? C'est chose possible, et l'animosité persistante dont il fit preuve à l'égard de Le Brun puisa peut-être un nouvel aliment dans le souvenir amer des préférences d'Anne d'Autriche[3].

Avant de s'occuper de la galerie d'Apollon, l'artiste avait déjà peint un plafond dans le petit appartement du Roi[4] et dessiné toute la décoration de la salle du Conseil au vieux Louvre[5]. Vers le même temps, il fit un portrait équestre de Louis XIV[6] et celui du premier officier de la Couronne, le chancelier Séguier, protecteur de l'Académie. Cette seconde œuvre est également un portrait équestre[7]. Des peintures murales étaient demandées à Le Brun par Claude de Guénégaud, trésorier de l'épargne, dans son château de Plessis-Belleville, près de Senlis, et le peintre y travaillait vers 1663[8]. Il avait pris peu auparavant la direction des travaux de Saint-Nicolas-du-Chardonnet. La façade de l'église, qui ne fut terminée qu'en 1669, est de Le Brun. Blondel se plut à la critiquer,

lipsbourg.» (*Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 8.) On voit que les travaux les plus divers étaient simultanément demandés à Le Brun.

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 26.

[2] Nivelon, fol. 144.

[3] Tous les historiens se sont plu à interpréter les moindres événements de la vie des deux peintres dans le sens de vexations calculées et réciproques. Piganiol ne manquera pas de dire que Mignard ayant peint la chapelle des baptêmes à Saint-Eustache, Le Brun fit obtenir les peintures de la chapelle des mariages à Charles de la Fosse « pour faire sentir à Mignard la différence qu'il y avait entre eux, n'opposant à l'ouvrage qu'il venait de faire à la chapelle des baptêmes que celui d'un de ses élèves». (*Description de Paris*, t. III, p. 179.) Qu'y a-t-il de vrai dans cette explication? Les deux maîtres savaient vivre. Ils n'étaient pas incapables d'échanger, le cas échéant, quelques marques de courtoisie. Qu'on lise le récit de la rencontre de Mignard et de Le Brun, chez Jabach, le 12 octobre 1665, dans le *Journal du voyage du Cavalier Bernin* (p. 230), on y verra que les deux artistes burent à la santé l'un de l'autre.

[4] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 21.

[5] Nivelon, fol. 159. — Voir *Pièces justificatives*, document VII. *Décoration de l'appartement du Conseil.*

[6] Nivelon, fol. 165.

[7] *Ibid.*, fol. 166.

[8] *Répertoire archéologique du département de l'Oise*, par M. Woillez; Paris, Imprimerie impériale, 1865, in-4°, p. 187.

en sa qualité d'architecte peu satisfait de voir un peintre empiéter sur son domaine[1]. Le Brun donna notamment les dessins du portail de Saint-Nicolas, souvent reproduit par la gravure. Son collaborateur principal pour la sculpture du monument fut Nicolas Legendre[2]. Michel Bégon, intendant des galères de Rochefort et de la Rochelle, obtenait de l'artiste quelques ouvrages pour son cabinet[3]. Joignons à ces travaux des occupations et des démarches multiples, la difficulté d'obtenir, quand il l'eût désiré, les conseils ou l'approbation de Colbert. On trouvera plus loin un billet pressant par lequel le peintre sollicite du ministre la faveur d'un « quart d'heure d'audience pour résoudre toutes les choses qui sont nécessaires à exécuter aux Tuileries[4] ». Un autre jour, c'est un privilège et des lettres de « naturalité » qu'il fait tenir au chancelier. Il s'est d'ailleurs préalablement rendu chez Séguier afin de s'assurer que le sceau du royaume serait apposé sur ces pièces qui, sans doute, concernent quelque ouvrier d'origine étrangère attaché à la manufacture[5].

Il y avait moins d'un an que Le Brun était aux Gobelins lorsqu'il faillit être victime d'une tentative d'empoisonnement de la part d'un certain Louis Le Brun, originaire de Picardie, peut-être parent et à coup sûr obligé du peintre. Ce misérable avait jeté du poison dans un potage. Dix personnes, parmi lesquelles la mère et la femme de Le Brun, furent malades à toute extrémité. Aucune ne succomba cependant. Quant à l'artiste, Loret nous apprend qu'il

Esquiva cette violence
Étant allé dîner ailleurs.

Ce fut le prince de Conti qui sauva Le Brun d'une maladie grave et peut-être de la mort, en le retenant inopinément à sa table. Quant à Louis Le Brun, à peine son attentat était-il consommé qu'il prenait la fuite. Mais c'était un familier des Gobelins. Il y était connu. Un dessinateur fait aussitôt son portrait de mémoire. Une eau-forte succède au dessin, et cette pièce, expédiée en toute hâte dans les ports de France, permet de se saisir du coupable. On l'arrête au moment où il allait passer en Angleterre. Ramené à Paris, il y est jugé et condamné, malgré l'intervention du Premier Peintre, qui ne peut obtenir de Louis XIV que le criminel ait la vie sauve[6].

[1] *Inventaire des richesses d'art de la France*. Paris. Monuments religieux, t. I, p. 79-80.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 111-112.

[3] On lit dans l'inventaire des principales curiosités du cabinet de feu M. Bégon, dressé en 1710 : « Trois petits tableaux de M. Le Brun : le premier est *Noé sortant de l'arche*, le second est *Noé yvre* et le troisième est *Sisigambis mourante*. » (*Archives de l'art français*, 2e série, t. II, p. 50.) Nous pensons que Le Brun dut borner à ces trois « petits tableaux » les travaux qu'il exécuta pour Bégon.

[4] Voir *Écrits du maître*, lettre X.

[5] *Ibid.*, lettre XI.

[6] Donnons tout d'abord la parole à Loret sur cette étrange affaire :

Tout à l'heure je vien d'aprendre
D'un billet qu'on m'est venu rendre

Bernin, venu en France sur l'invitation du Roi, au sujet de la façade du Louvre, se rendit à plusieurs reprises aux Gobelins. Charles Perrault et Chantelou nous ont laissé le récit des petites intrigues auxquelles prit part le vaniteux Italien dans le but de nuire à Le Brun. Toutefois, au cours d'une visite à la manufacture, le Cavalier se départit de sa rigueur. Notre artiste avait déjà terminé la *Bataille du Granique* et le *Triomphe*

Des éfets fâcheux et malins,
Arivez dans les Gobelins,
Chez ce peintre ou second Appelle
Que monsieur Le Brun on apelle.
Dix personnes de sa maizon
Ont pensé mourir d'un poizon
Qui, par inavertance ou rage,
S'étoit glissé dans un potage,
De choux blancs ou verds compozé,
Qu'on avoit sur table expozé,
Dont quelques animaux moururent,
Et ces dix personnes en furent
(Des susdits choux ayant tâté)
Malades à l'extrémité.
Dudit Le Brun l'aimable épouze
En vomit des fois plus de douze,
Et madame sa mère aussy,
Mais qui commencent, Dieu mercy.
A recevoir quelque alégeance;
Et l'on conçoit bonne espérance
Que de ce funeste repas
Aucun des dix ne mourra pas.
Monsieur Le Brun, par son absence,
Esquiva cette violence
Qui nous eut bien cauzé des pleurs,
Étant allé dîner ailleurs...
Ce détestable personnage,
Qui prétendoit dans du potage
Faire par un fatal poizon
Mourir tous ceux d'une maizon,
Dont la maîtresse et dont le maître
Sont, autant que l'on le peut être,
Personnes de bien et d'honneur;
Ce lâche, dis-je, empoizonneur,
Quoiqu'il eut pris soudain la fuite,
On a fait si bonne poursuite
Que le mal-heureux garnement
Est prizonnier prézentement,
En atendant que la justice
Ait décidé de son suplice,
Pour avoir (du diable tenté)
Avec perfidie atenté
Aux jours d'un des plus rares hommes
Du siècle où maintenant nous sommes,
Et depuis quinze ans bien-faiteur
De cet énorme forfaiteur.
Après un si barbare crime
Qu'on peut nommer atrocissime,
Je ne puis sans étonnement
Songer au peu d'entendement
Qu'il montra de se laisser prendre
Pour se faire rouer ou pendre :
Mais le grand Dieu de l'univers
Aveugle souvent les pervers,
Afin que d'eux les félonies
Ne demeurent pas impunies.
Ce fut le brave Grand-Maizon,
Que d'estimer on a raizon,
Et le sieur Picard, commissaire,
Homme de cœur, homme d'afaire,
Qui l'ayans bien sceu remarquer
Étant tout près de s'embarquer,
A Diepe, dit-on, l'arêtèrent
Et dans un cachot le serrèrent,
Où je croy qu'il est bien fâché
D'avoir fait un si grand péché.

Voir la *Muze historique*, t. IV, p. 130 et 134-135. Lettres des 24 novembre et 8 décembre 1663. — Voici maintenant comment s'exprime Nivelon : « Un particulier voulant épouser une de ses parentes, M. Le Brun l'ayant refusé, il fut assez malheureux que d'attenter à sa vie par la voie du poison, ce qu'il exécuta en le jettant, un matin, dans la marmitte ordinaire, ce qui lui fut d'autant plus aisé qu'il avoit toujours l'accès très libre dans la maison. Il arriva que M. Le Brun ayant de coutume de prendre un bouillon les matins, qu'il ne se trouva pas assez fait, et, dans l'intervalle, il reçut un exprès de M. le prince de Conty, qui souhaitoit de lui parler. Cette démarche inopinée lui sauva la vie, dînant chez M. le Prince, et fut exempt par ce moyen d'en ressentir les violences dont Mme Le Brun et douze personnes en furent malades à l'extrémité, et d'autres en peine par soupçon. L'auteur se sauva à Calais où il fut reconnu par le portrait que l'on fit graver en diligence pour être envoyé sur tous les passages, et fut arrêté sortant d'une église, étant prêt à s'embarquer pour passer en Angleterre, le bâtiment ayant été retardé par un vent contraire. Il fut ramené à Paris où il souffrit la peine due à son attentat irrémissible. Cependant M. Le Brun tenta la

d'Alexandre dont nous parlerons plus loin. *È bella, è bella*, s'écria Bernin à diverses reprises en face de ces deux toiles. Le Brun, voulant honorer son hôte, donna l'ordre que ses tableaux fussent placés dehors, dans la cour des Gobelins, au plein soleil, afin qu'on ne pût le soupçonner de bénéficier de quelque artifice de lumière. On avait fait de même pour Louis XIV lorsqu'il était venu voir les pages militaires de son Premier Peintre. Bernin prolongea son examen sans faiblir dans l'éloge. Toutefois — c'est Chantelou qui parle — « le Cavalier a tiré Le Brun à part et lui a donné quelque avis; ensuite il lui dit : Je n'ai pas feint de vous parler de la sorte, car un homme qui de vingt parties en possède dix-huit, l'on le peut avertir de ce que l'on voit, mais qu'à ceux à qui de vingt il en manque dix-huit, l'on n'a rien à leur dire. Annibal Carrache avait raison de dire souvent : *E a qui sa che bisogna dire, no a chi non sa!* C'est à celui qui sait qu'il faut dire quelque chose, non à celui qui ne sait pas[1] ! »

Il est aisé de deviner quelle sorte de critique Bernin dut faire entendre à Le Brun. Sans doute il lui redit ce que Perrault avait déjà surpris sur ses lèvres, à savoir « qu'il falloit toujours faire les jambes plus longues que courtes[2] ». Le reproche n'était pas sans quelque fondement et si Bernin oublia dans la circonstance les injurieux aphorismes dont

clémence du Roy en sa faveur pour sa grâce, et Sa Majesté lui témoigna qu'il n'y en avoit point pour ces crimes et que sa bonté alloit trop avant. Elle lui accorda la confiscation des biens que M. Le Brun a donnés pour élever deux enfants qui n'avoient aucune part au malheur de leur père. » (Mss., fol. 171-172.) De légères différences, on le voit, existent entre les deux textes, mais le fond ne varie pas. Les dernières lignes de Nivelon nous apprennent que l'empoisonneur avait deux enfants : il était donc veuf et peut-être déjà d'un certain âge. Son origine picarde, le nom qu'il porte, autorisent à penser qu'il se rattachait à la famille du peintre dont il était non seulement l'obligé, si Loret a dit vrai, mais encore le familier. Le portrait de ce criminel est connu. Signalé par les continuateurs du Père Lelong (*Bibliothèque historique de la France*, 1775, t. IV, Appendice, p. 160), il existe au cabinet des estampes. Le personnage, en buste, est vu de trois quarts à gauche. Les commentateurs de l'*Abecedario de Mariette* parlent d'un exemplaire de cette eau-forte sur lequel il serait dit que Louis Le Brun « était peintre et qu'il fut pendu ». (*Abecedario*, t. III, p. 95.) La Bibliothèque nationale ne possède pas cette épreuve annotée. Nous avons tenté de découvrir les pièces du procès de Louis Le Brun. On n'a pu nous les communiquer aux Archives nationales. « Les recherches, nous écrivait M. Alfred Maury à la date du 23 avril 1885, bien que faites avec le plus grand soin, sont demeurées infructueuses. Il a été impossible de trouver trace, dans les papiers provenant du Parlement et du Châtelet de Paris, du procès criminel de Louis Le Brun qui se serait rendu coupable d'une tentative d'empoisonnement aux Gobelins en 1663 : la collection d'arrêts criminels réunie par Gueullette n'en fait pas mention. » Nous voulons espérer que ces pièces se retrouveront. — Est-il permis d'admettre que Nicolas Le Brun, peintre de paysages, et Gabriel Le Brun, peintre et graveur, l'un et l'autre frères de notre artiste, aient succombé à la suite de cet empoisonnement? Grésy, dans son étude sur le *Château de Vaux-le-Vicomte*, émet cette opinion, mais il n'a pas songé à rapprocher la date du décès des deux peintres de celle de la criminelle tentative dont parle Loret. Ces faits ne coïncident pas. Les frères de Le Brun, d'après les registres de Maincy, seraient morts le 27 septembre 1660, tandis que l'événement raconté par Loret est de novembre 1663. — Quelques années avant la criminelle tentative de Louis Le Brun, le Premier Peintre s'était vu en butte aux manœuvres d'un intrigant, nommé Charles Bouy, qu'il dut déférer au Conseil du Roi. (Archives nationales, V⁶ 346, n° 69.)

[1] *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, p. 219-220.

[2] *Mémoires de Ch. Perrault*, p. 107-108.

il usait volontiers à l'égard de Le Brun, nous admettrons, pour une fois, le sens juste de cet homme chez qui le succès avait développé un orgueil sans limites[1].

Au cours de cette visite de Bernin aux Gobelins, qui eut lieu le 10 octobre 1665, l'artiste italien admira un modèle de tapisserie dessiné par Le Brun et représentant *Endymion entre les bras du Sommeil*. Il fut également frappé du talent d'un jeune garçon de dix ou onze ans dont Chantelou omet de dire le nom, et qui avait fait divers dessins d'après le *Triomphe d'Alexandre*. Ayant pu voir ensuite des dessins de l'invention de ce jeune homme, « il fut encore plus émerveillé et conseilla d'envoyer l'auteur en Italie où il serait bon qu'il demeurât neuf ou dix ans[2] ».

Nous aimerions à connaître ce précoce dessinateur. L'homme, chez lui, a-t-il tenu les promesses de l'enfant?

Quoi qu'il en soit de cet incident, il nous est permis de penser que les qualités maîtresses de Le Brun se manifestaient avec éclat au centre de la manufacture vraiment royale dont il était l'âme, puisque le Cavalier, qui si aisément tranchait en souverain sur les hommes et les choses de notre pays, se montra satisfait de sa visite aux Gobelins[3].

(1) Voir dans les *Mémoires de Ch. Perrault* (p. 80 et 106) des paroles sévères de Bernin sur Le Brun. Toutefois, il est juste d'attribuer une large part des sévérités de Bernin aux imputations peu bienveillantes de son confident l'abbé Butti sur les Français de marque mis en relations avec le Cavalier durant son séjour à Paris. Cet abbé Butti, dont l'identité n'a pu être établie par M. Ludovic Lalanne, est à tout prendre un homme étroit, mesquin et jaloux. Le voisinage d'un pareil interprète n'était pas de nature à nous rendre favorable l'esprit de Bernin. (Voir *Journal du voyage du Cavalier Bernin*, p. 82, 89 et 129.)

(2) *Ibid.*, p. 219-220.

(3) A deux reprises, une première fois devant Louis XIV et plus tard devant Colbert, Bernin rend justice au directeur de la manufacture : « Le 1er septembre (1665), l'abbé Butti a dit que Le Brun est venu hier voir le buste (de Louis XIV) et sur cela le Cavalier a pris occasion de louer ce qu'il a vu aux Gobelins, où il a dit que Sa Majesté était bien servie, et particulièrement en ses tapisseries : le Roi m'a demandé s'il avait vu la tapisserie des *Éléments*. Je lui ai répondu qu'oui. Puis il m'a parlé ensuite de celles de ses *Maisons*. J'ai dit à Sa Majesté que le Cavalier n'en avait encore vu que les tableaux, que M. Le Brun faisait exécuter par divers peintres, ne pouvant tout faire de sa propre main, ayant ajouté après, que les tapisseries qui se font aux Gobelins sont mieux exécutées que ne l'ont été celles d'après Raphaël. Le Roi a pris la parole et a dit que Le Brun y fait quelquefois changer des bras et des cuisses tout entières. » A quelques jours de là, le Premier Peintre retourne chez Bernin. « Le douzième, MM. du Metz et Le Brun sont venus voir le Cavalier; après avoir vu le buste (de Louis XIV), M. Le Brun a vu les dessins du Louvre, qu'il n'avait point encore vus. Peu de temps après est survenu M. Colbert avec le visage riant qu'il a d'ordinaire quand il entre chez le Cavalier; mais, ayant appris la maladie de la femme du Cavalier, d'abord il en a pris un autre. MM. du Metz et Le Brun s'étant retirés, M. Colbert s'est assis, et l'on a tenu conseil, comme l'on avait fait le dimanche précédent. Le Cavalier a pris la parole et a répété à peu près à M. Colbert ce qu'il avait dit au Roi au sujet de ce qu'il avait vu aux Gobelins. Il a fort loué cet établissement et celui qui en avait la conduite (Le Brun). Il a ajouté qu'il avait dit à Sa Majesté que, quand Elle ne se plairait pas aux belles choses, il était d'un grand prince de témoigner qu'il les aime, et de faire faire toutes ces sortes d'ouvrages; que dans la suite du temps l'on verra de grands progrès de cet établissement que l'on fait de toutes ces fabriques; qu'à Rome, il s'en fallait beaucoup que l'on exécutât si bien les choses qu'ici. M. Colbert a dit qu'il avait rétabli la manufacture de haute lisse, dont il ne restait plus à Paris que deux ouvriers, qu'elle était bien plus excellente que les autres, quoique toutes les belles tapisseries, comme les *Actes des Apôtres*, soient à la basse lisse. » (*Voyage du Cavalier Bernin*, p. 148, 153-154.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

CHAPITRE VI

1666

L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

Quel est le promoteur de l'Académie de France? — Part de Colbert dans cette fondation. — Selon M. Dumesnil, le projet aurait émané de Poussin. — Ce qu'il faut penser de cette hypothèse. — Lettre de Colbert à Nicolas Poussin par laquelle Louis XIV le nomme directeur de l'Académie de France. — Les termes de cette lettre détruisent l'hypothèse de M. Dumesnil. — La lettre de Colbert n'est pas envoyée. — Est-ce Charles Errard qui a eu l'initiative de la fondation? — Un passage obscur de Guillet de Saint-Georges dans la vie d'Errard. — Guillet n'a pas dû connaître Errard. — C'est à Le Brun qu'appartient l'initiative de la fondation de l'Académie de France. — Cette institution complète l'école académique ouverte par Le Brun. — Un texte de Guillet. — Charles Perrault. — Retour sur le séjour de Le Brun en Italie. — Les enseignements de Poussin. — Le Brun éducateur. — L'école industrielle des Gobelins. — Elle est dirigée par des artistes. — Association de l'artiste et de l'artisan au XVII^e^ siècle. — L'Académie de France, pépinière d'artistes. — Premiers statuts de l'Académie de France. — Le recteur. — Errard a la charge de recteur. — Il prend congé de l'Académie royale. — Errard directeur. — La Teulière. — Les directeurs de l'Académie de France, de 1699 jusqu'à nos jours. — Attaques dirigées contre l'institution. — Serait-il prudent de transférer l'Académie de France à Athènes? — Affinités entre l'art romain et le génie français. — Athènes est une ville dépouillée. — C'est à Rome que doit être maintenue l'Académie de France. — Ses résultats. — En ce siècle, la plupart des maîtres ont vécu à la villa Médicis. — Nombre restreint des pensionnaires. — Le prix du Salon, les bourses de voyage, facilitent le séjour en Italie des artistes qui n'ont pas obtenu le prix de Rome. — L'Académie de France doit être respectée. — Elle est utile au peintre, au sculpteur, à l'architecte, au graveur, au musicien. — Une page de M. Gounod.

Quel a été le promoteur de l'Académie de France à Rome? Les historiens ne sont pas d'accord sur ce point. On nomme tour à tour Colbert, Poussin, Errard et Le Brun. Nous penchons pour Le Brun.

Tout d'abord, la part de Colbert dans cette fondation ne saurait être contestée. C'est évidemment lui qui, ayant approuvé l'idée, l'appuya près du Roi. Nul autre que Colbert ne pouvait prononcer en dernier ressort dans le vaste domaine des bâtiments. Si nous ne considérons que l'acte officiel qui rend exécutoire un projet sagement élaboré, c'est à Colbert qu'appartient toute initiative pendant les vingt années de son administration. Il n'est rien qui n'émane de lui. Cependant, pouvons-nous admettre que Colbert n'ait tenu aucun compte de l'expérience d'autrui? Ses collaborateurs sont connus. Il aimait à les consulter. Nous avons vu plus haut qu'il avait formé un conseil des bâtiments dont faisaient partie Le Vau, les deux Perrault et Le Brun. Ce conseil tenait de fréquentes

réunions présidées par Colbert. Prétendre que le ministre n'a tiré nul profit de ces assemblées, c'est diminuer les contemporains de Colbert sans le grandir lui-même. Car, ne l'oublions pas, Colbert, si puissant qu'on le fasse, n'est que le second dans l'État. Et selon le mot très juste d'un historien : « Si Colbert éclaira l'esprit de Louis XIV, Louis XIV éleva l'âme de Colbert[1]. » Que devient alors ce monopole d'initiative que certains voudraient assurer au ministre? Ne se verra-t-il point, par représailles, dépossédé, au profit du Roi, du talent d'application qui le distingue? Lorsqu'on juge les actes d'une monarchie, tendre à l'excès vers la synthèse est l'écueil. Mieux vaut procéder par l'analyse. La synthèse incline à ne voir dans l'État qu'une intelligence et qu'un moteur : le monarque; l'analyse, plus équitable, plus vraie, permet d'apprécier les forces dont l'ensemble, dirigé par une main robuste, a fait la grandeur d'un peuple et d'une époque. Il serait injuste de chercher la source de tout progrès dans la personne du Roi lorsqu'un Colbert est près de lui; mais, de son côté, Colbert s'est entouré de conseillers qui lui ont prêté leur expérience. Rappelons-nous le mot de Testelin : « L'un des grands talents de M. Colbert étoit de savoir admirablement bien choisir ses sujets[2]. » Ce choix aurait-il eu l'importance que suppose Testelin, si la mission constante de ces « sujets » n'avait été d'éclairer le maître? Or, notre peintre vit dans l'intimité du ministre et ce que Colbert est à Louis XIV pour la conduite générale du royaume, Le Brun l'est à Colbert dans le domaine de l'art.

Un écrivain dont les livres font autorité, M. Dumesnil, veut que ce soit Poussin qui ait suggéré au ministre de Louis XIV la pensée d'établir l'Académie de France à Rome. Au premier abord, le fait paraît vraisemblable. Rome est devenue la patrie de Nicolas Poussin; c'est à Rome qu'il a voulu vivre, là que son génie s'est épuré. Il est donc naturel qu'il confie à ses compatriotes le secret de sa force et les invite, s'ils aiment la France et son École, à ouvrir aux jeunes peintres de son pays le lieu privilégié qui l'a fait grand. Mais M. Dumesnil veut que cette confidence ait été faite à Colbert pendant son séjour à Rome. Car plus d'un historien l'a répété : alors que Colbert n'était encore que l'intendant de Mazarin, le futur ministre a vu Rome. C'était une chose admise. Colbert, qui devait être appelé à diriger en France les bâtiments, avait eu soin de visiter l'Italie en curieux, presque en artiste. Et voilà que les faits détruisent la légende. M. Pierre Clément, dont on sait la patiente érudition, a établi à l'aide des propres écrits de Colbert que celui-ci n'est point allé à Rome. On ne peut donc supposer aucune entrevue entre Colbert et Poussin et le récit de M. Dumesnil perd tout fondement.

Mais qu'était-il nécessaire d'une entrevue? Poussin tenait la plume aussi aisément que

[1] P.-Ed. Lemontey. — [2] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie*, t. II, p. 75.

le pinceau. Sa correspondance est publiée, et bien qu'il n'y soit pas question de l'Académie de France, n'a-t-on pas le droit de penser que le grand peintre a pu s'entretenir de cette fondation avec le ministre dans quelque lettre aujourd'hui perdue? Non. Nicolas Poussin n'a pas pressenti Colbert sur cette question. Notre preuve, la voici.

A l'époque où la création de l'Académie de France fut résolue, le conseil des bâtiments se préoccupait d'élever la façade du Louvre. Le travail, commencé par Le Vau sous la surintendance de Ratabon, ne satisfaisait pas Colbert. Celui-ci fit exécuter un modèle en relief du plan de Le Vau afin qu'on pût juger de son aspect. Il invita tous les architectes à venir voir ce modèle qui fut publiquement exposé dans une salle du Louvre. Le plan fut condamné. On pressa donc les architectes de présenter de nouveaux projets, et l'assurance leur fut donnée qu'on exécuterait le plan jugé le plus convenable et qui serait honoré de l'approbation du Roi. C'est dans ces circonstances que Claude Perrault composa le dessin de la colonnade. Ce dessin fut vivement goûté, mais il n'émanait pas d'un architecte. Colbert, en homme prudent, ne voulant rien négliger, résolut de faire appel aux architectes d'Italie afin de mettre en regard du dessin de Perrault les compositions d'un certain nombre d'habiles praticiens. Or, l'intermédiaire indiqué entre Colbert et les artistes qu'il souhaitait d'intéresser à la façade du Louvre, c'était Nicolas Poussin. Le ministre ordonna donc à Charles Perrault, frère de Claude, de rédiger une lettre à l'adresse de Poussin. La première partie de la dépêche a trait aux travaux du Louvre et nous la passerons sous silence. Mais, cette question étant épuisée, Colbert informe Poussin de la fondation de l'Académie de France à Rome, l'en nomme directeur de la part du Roi et fixe son traitement à la somme de 1,200 écus qu'il lui fait tenir. Cette seconde partie de la lettre du ministre a sa place ici, malgré son étendue, car il n'est pas jusqu'aux expressions dont se sert Charles Perrault, sur l'ordre de Colbert, qui n'aient leur portée.

« A l'égard de la peinture et de la sculpture, que Sa Majesté aime singulièrement, et qu'elle regarde comme deux arts qui doivent particulièrement travailler à sa gloire, et transmettre son nom à la postérité, elle n'obmet rien de ce qui peut les remettre en leur dernière perfection. Ce fut par ce motif si noble et si louable qu'elle établit à Paris il y a quelques années une Académie royale de peinture et de sculpture, gagea des professeurs pour l'instruction de la jeunesse, proposa des prix aux étudians et donna à cette assemblée tous les privilèges qu'elle pouvoit souhaiter. Cette institution n'a pas été infructueuse : il s'y forme des élèves qui promettent beaucoup et qui donneront quelque jour d'excellents maîtres; mais parce qu'il semble encore nécessaire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à Rome pour s'y former le goût et la manière sur les originaux des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers, et qu'il arrivera

souvent que ceux qui ont le plus de génie et de disposition, négligeroient ou ne pourroient en faire le voyage à cause de la dépense; Sa Majesté a résolu d'y envoyer tous les ans un certain nombre qui seront choisis dans l'Académie, et qu'elle entretiendra à Rome durant le séjour qu'ils y feront. Sa Majesté considérant encore qu'il seroit très utile pour l'avancement et le progrès de ces jeunes gens d'être sous la direction de quelque excellent maître qui les conduisît dans leurs études, qui leur donnât le bon goût et la manière des anciens, et qui leur fasse remarquer dans les ouvrages qu'ils copieront, ces beautés secrètes et presque inimitables qui échapent aux yeux de la plupart de ceux qui les regardent, et qui ne sont aperçues que par les plus habiles. Pour cet effet, Sa Majesté a résolu d'avoir toujours à Rome quelque maître illustre pour avoir le soin et la direction des étudians qu'elle y envoyera, et vous a choisi, Monsieur, et nommé pour celui qu'elle charge présentement de cette conduite. C'est pour cette considération et dans cette vue qu'elle m'a commandé de vous faire tenir la somme de douze cents écus que vous recevrez par la lettre de change ci-incluse. Voilà, Monsieur, ce que Sa Majesté m'a commandé de vous écrire. Je ne doute point qu'elle ne reçoive de votre part toute sorte de satisfaction dans l'exécution des deux choses importantes dont elle vous charge. En mon particulier, je vous assure que l'honneur que le Roi vous a fait, me donne beaucoup de joie, et que j'en auroi toujours d'en rendre aux personnes de votre mérite[1]. »

Cette lettre, dont la date précise nous échappe, ne doit pas être antérieure à l'automne de 1664. Or, à cette époque, Nicolas Poussin se sentait mourir. Colbert fut-il informé de l'impuissance où se trouvait l'artiste de seconder ses desseins? Le Roi avait-il résolu de s'adresser directement au Cavalier Bernin pour la façade du Louvre sans charger Poussin d'une entremise qui pouvait blesser l'orgueilleux architecte de la colonnade de Saint-Pierre[2]? Les deux hypothèses sont plausibles. Quoi qu'il en soit, la dépêche rédigée sur l'ordre de Colbert ne fut pas envoyée. Mais, que nous importe? le texte de cette lettre en dit assez. Le ministre qui l'a dictée n'est point en relations anciennes avec Poussin. On pourrait avancer que les deux hommes ne se sont jamais vus. En tout cas, s'ils se connaissent, leurs rapports sont loin d'être fréquents. Colbert n'a pas dû correspondre avec Poussin depuis 1648 puisque Colbert informe Poussin de la fondation de l'Académie de peinture à Paris. Au reste, lorsque le ministre entretient le peintre de l'Académie de France à Rome, le doute n'est plus possible. On l'a vu, c'est au Roi que Colbert reporte l'honneur d'avoir conçu l'idée de cette fondation. Et il en expose le but aussi bien que le fonctionnement en des termes si explicites, il entre dans de tels détails qu'il est évident que le projet n'émane pas de Poussin.

[1] *Mémoires de Charles Perrault*, p. 68-71. — [2] On connaît la lettre du Roi au Cavalier Bernin, en date du 11 avril 1665. (Voir *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 505.)

Peut-on l'attribuer à Charles Errard? Non. M. Lecoy de la Marche, dans l'introduction de son volume sur l'Académie de France, prend parti pour Errard[1]. Nous regrettons d'avoir à combattre un érudit, mais les arguments qu'il émet sont inexacts ou sans portée. Laissons-lui la parole :

« A qui est due la première idée de la fondation de l'Académie de France à Rome? Cette question préliminaire a été plus d'une fois posée, et on l'a résolue successivement en faveur du Poussin, d'Errard et de Le Brun. Il semble pourtant qu'on doive s'en tenir au témoignage précis de Guillet de Saint-Georges, le contemporain de ces artistes et le collègue des deux derniers à l'Académie de peinture. Dans le mémoire qu'il a consacré à Le Brun, il ne dit pas un mot de la nouvelle institution[2]. »

C'est une erreur. M. Lecoy de la Marche n'a pas bien lu Guillet. En effet, au cours du mémoire concernant Le Brun, l'historiographe, ayant raconté la fondation de l'Académie de peinture et les phases diverses de son existence au temps de la jonction, parle de l'école académique et poursuit en ces termes : « Le Roi donna, pour les besoins de l'école, des pensions qui ont été augmentées en divers temps, et même tout récemment, sous les heureux auspices de M. le marquis de Villacerf, vice-protecteur de l'Académie; Sa Majesté établit aussi des prix pour les plus habiles des étudiants, en sorte que ceux qui les ont remportés ont des pensions pour aller à Rome continuer leurs études[3]. » Guillet n'a donc pas omis de signaler l'institution de l'Académie de France dans son mémoire historique sur Le Brun.

Donnons de nouveau la parole à M. Lecoy de la Marche : « Dans le mémoire que lut Guillet en 1690 sur la vie et les ouvrages d'Errard, il indique très clairement l'origine de l'œuvre nouvelle. Dans ce temps-là, dit-il, Mg^r^ Colbert, qui a été protecteur de l'Académie, étant entré dans le ministère, établit un conseil des bâtiments, où il appela M. Le Brun pour contribuer à une partie des ouvrages qui dépendent du dessin. M. Errard, voyant que M. Colbert lui donnoit un compétiteur, fit la proposition de l'établissement de la nouvelle Académie de Rome, projetée en faveur des étudiants françois, qui vont se prévaloir de ce que l'Italie conserve de plus remarquable pour la peinture et la sculpture. M. Colbert agréa la proposition de M. Errard, lui donna la conduite de cet établissement et l'y envoya[4]. »

Ce texte ne tranche pas la question en faveur d'Errard. Nous y voyons que l'Académie de France était en projet lorsque Errard aurait conçu la pensée d'en hâter l'établissement.

[1] *L'Académie de France à Rome*, par A. Lecoy de la Marche; Paris, Didier, 1874, in-8°, p. 1.

[2] *Ibid.*

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 18. — La pension du Roi est « étendue à 10 jeunes étudiants pour se former à Paris ».

[4] *L'Académie de France à Rome*, p. 2, et *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 81.

Ce n'est donc pas à lui qu'appartiendrait l'idée première? Mais il y a plus. Guillet est mal renseigné lorsqu'il prête à la proposition d'Errard un caractère comminatoire qui aurait suffi à la faire rejeter. Errard, on se le rappelle, avait été l'homme de Ratabon, et lorsque celui-ci fut évincé, ses créatures demeurèrent sans crédit. Errard, entre tous, n'avait aucun droit de se dire le compétiteur de Le Brun dans l'entourage de Colbert. C'eût été, de sa part, un mot imprudent. Or, s'il avait cessé d'être un personnage, bien avant l'institution du conseil des bâtiments, Errard était toujours l'homme entreprenant et avisé que nous a révélé Testelin, et mettre à sa charge une incartade, c'est le mal connaître. Il faut donc conclure que Guillet se trompe. Quoi d'étonnant à sa méprise? C'est le 30 janvier 1682 que Guillet reçut le titre d'historiographe de l'Académie de peinture. Avant cette époque, il avait publié le *Dictionnaire du Gentilhomme*, des Voyages à Athènes et à Lacédémone, compilations ingénieuses, mais inexactes, l'auteur n'ayant pas vu la Grèce, et enfin une histoire de Mahomet II. C'était là, convenons-en, une médiocre préparation à bien parler de l'art et des artistes du XVII^e^ siècle. Ajoutons qu'Errard lui était étranger, puisqu'il avait vécu en Italie à peu près sans interruption depuis l'année 1666 jusqu'à sa mort.

Selon M. de Montaiglon, Guillet « travaillait parfois d'après ses souvenirs personnels, plus souvent d'après les notes qui lui étaient fournies par la famille même des artistes[1] ». Ces deux sources d'informations en ce qui concerne Errard durent être extrêmement précaires. L'artiste était mort à Rome et sa femme l'y avait suivi. Les meilleurs témoins de l'existence d'Errard n'étaient plus lorsque Guillet prit la plume en novembre 1690. C'était Le Brun, mort au début de la même année; c'était surtout Testelin, le véritable historien de l'Académie de peinture jusqu'en 1664, que sa qualité de protestant avait fait destituer le 10 octobre 1681, et qui s'était réfugié en Hollande.

Il est toutefois bien naturel que Guillet de Saint-Georges ait voulu s'étendre sur l'Académie de France en retraçant la vie de Charles Errard, puisque, pendant plus de vingt années, l'existence du peintre se confond avec celle de l'Académie dont il fut le premier directeur. Par contre, la vie de Le Brun est assez remplie pour que son auteur n'ait pas insisté sur une fondation qui s'ajoute à tant d'autres dans l'histoire du Premier Peintre.

Cependant c'est à Le Brun qu'appartient en propre cette fondation. A son insu, peut-être, Guillet lui-même le prouve. Les lignes empruntées plus haut à cet écrivain traitent d'abord de l'école académique, puis, sans aucune transition, des prix établis par Sa Majesté pour les plus habiles étudiants de cette école, « en sorte que ceux qui les ont remportés ont des pensions pour aller à Rome continuer leurs études ». D'autre part, si nous

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, Introduction, p. XVII.

nous reportons à la lettre que Colbert destinait à Poussin, qu'y voyons-nous? Un enchaînement d'idées identique. Colbert, ou, si l'on préfère, son secrétaire, Charles Perrault, parle de l'Académie de peinture, des professeurs gagés pour l'instruction de la jeunesse, des prix proposés aux étudiants, et immédiatement Perrault ajoute, en s'adressant à Poussin : « Il semble encore nécessaire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à Rome pour s'y former le goût et la manière. » L'Académie de France n'est donc pas une institution isolée. Elle se rattache à l'Académie de peinture dont elle est l'école supérieure. Sans cette école, le système d'enseignement inauguré par Le Brun eût été tronqué; il lui fallait ce complément. Et sûrement le projet de fondation de l'Académie de France n'est pas moins ancien que celui de l'école académique. L'un et l'autre remontent à 1648; l'un et l'autre émanent du même esprit parce que l'un n'est que le corollaire de l'autre[1].

Trouvera-t-on surprenant que l'Académie de France n'ait été ouverte qu'en 1666, alors que l'école académique fonctionnait déjà depuis dix-huit ans? Notre lecteur sait trop quelles difficultés avaient entravé la consolidation de l'Académie pour ne pas comprendre que l'ajournement des meilleurs projets s'imposait à elle. Sa propre existence étant sans cesse menacée, comment aurait-elle pu se faire entendre si elle eût réclamé plus tôt qu'elle ne le fit les faveurs du pouvoir pour établir au loin une institution coûteuse qu'elle était incapable de soutenir elle-même? Est-ce Ratabon qui eût compris l'utilité de cette fondation? Que ne la proposa-t-il à Mazarin ou même à Colbert lorsque Errard et lui gouvernaient en maîtres l'Académie? Le Brun s'abstenait alors d'y paraître. Or, cette période est celle des discussions irritantes ou stériles. Notre artiste reprend pied, Ratabon disparaît, Errard résigne le commandement et les progrès attendus se réalisent sous l'impulsion raisonnée de Le Brun.

Aucun autre mieux que lui n'était en mesure d'apprécier l'importance d'une école supérieure située à Rome. Il s'y était rendu à l'âge de vingt-trois ans, et tandis que Vouet, Perrier, Claude Lorrain, Poussin lui-même, s'étaient instruits le plus souvent sans maître, en face des chefs-d'œuvre de la ville éternelle, il avait reçu les conseils de Poussin. Ce n'est pas trop dire que d'avancer qu'il fut un disciple du peintre de *Germanicus* et se montra fidèle aux leçons du maître pendant son séjour en Italie. On se rappelle les entretiens sur l'art dont Le Brun recueillait les sages enseignements formulés par Poussin

[1] Algarotti, qui publie en 1763 son ouvrage *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* (Livorno, in-8°), écrit : « Cet établissement fut formé par les conseils de Charles Le Brun qui avoit étudié à Rome... » et plus loin : « Ce sage établissement subsiste toujours depuis Charles Le Brun. » Il eût été tout naturel qu'Algarotti nommât Errard et non pas Le Brun à cette page. S'il tient pour le Premier Peintre, c'est sans doute qu'il s'appuie sur une tradition admise en Italie. (Voir *Essai sur la peinture et sur l'Académie de France établie à Rome*, par M. Algarotti, traduit par Pingeron; Paris, Merlin, 1769, in-12, p. 264 et 265.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

durant ses promenades journalières. Ce sont ces heures d'études, l'enchantement de Rome, que Le Brun, en instituant l'école académique, se proposait d'assurer un jour aux générations d'artistes qui naîtraient à la France. Et lorsque Colbert demandait à Poussin de diriger l'institution qu'il allait ouvrir, peut-être cédait-il aux conseils de Le Brun, chez qui le souvenir de ses jeunes années était resté vivace. Peut-être notre artiste eût-il souhaité de voir son ancien maître prodiguer à d'autres les hauts préceptes dont il l'avait nourri.

Quoi qu'il en soit, et à défaut de pièces authentiques, nous croyons avoir établi que l'Académie de France est l'œuvre de Le Brun. Lui seul, en effet, à son époque, est un éducateur. Ne l'avons-nous pas vu fonder aux Gobelins une école industrielle? Les apprentis de la manufacture, c'est Le Brun qui l'a voulu, seront initiés chaque jour aux beautés de la nature et de l'antique. Des cours réguliers leur sont offerts. Ils s'instruisent dans l'étude du modèle vivant et des marbres grecs. Cet exercice de l'œil et de la main ne sera pas inutile à l'habileté de jeunes artisans. Des artistes, et non les moins célèbres de l'époque, dirigent l'école industrielle. On les retrouve guidant un peuple d'ouvriers dans les ateliers sans nombre où se fabriquent les meubles de la Couronne. Car l'un des traits de l'administration des arts au temps de Le Brun, c'est l'association constante, obligée, de l'artiste et de l'ouvrier. Mais, dans aucun cas, il ne doit y avoir confusion ou rivalité. Le métier demeure subordonné à l'art; c'est l'artiste qui inspire, qui surveille et parachève l'œuvre commune.

Cette tâche supérieure, dévolue à l'artiste, implique des connaissances plus étendues que celles de l'artisan. Et parce qu'il importe que le maître futur développe ses aptitudes, forme son goût, châtie son style, l'Académie de France lui est offerte comme un lieu de recueillement, de méditation, dont il sortira dans la plénitude de ses facultés.

Nous ne jugeons pas utile de reproduire ici les premiers statuts de l'Académie de France. Toutefois, certaines clauses du règlement paraissent dictées avec une si grande expérience des besoins intellectuels de l'artiste que nous nous demandons si Colbert eût songé à les formuler sans le conseil de Le Brun. Tel est, par exemple, cet article :

« Tous lesdits estudians mangeront ensemble avec leur recteur, qui en ordonnera un, par jour ou par semaine, pour lire l'histoire pendant le repas, estant très important qu'ils en soyent bien instruits. »

Plus loin, le législateur veut prémunir les pensionnaires contre le défaut de méthode dans l'étude :

« Ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie se remettront entièrement de leur conduite, et particulièrement pour ce qui regarde leurs estudes, au recteur que Sa Majesté aura proposé pour cet effet, en sorte qu'ils ne peuvent jamais

copier ou exécuter aucune chose, sans son conseil ou son consentement, à peine d'estre exclus de ladite Académie. »

L'article suivant est le commentaire de ces lignes, mais un commentaire visiblement écrit par un homme qui a vécu à Rome, et Colbert n'a pas vu l'Italie.

« Comme l'expérience fait connoistre que la plupart de ceux qui vont à Rome n'en reviennent pas plus savans qu'ils y sont allés, ce qui provient de leurs débauches ou de ce qu'au lieu d'estudier d'après les bonnes choses qui devroient former leur génie, ils s'amusent à travailler pour les uns et pour les autres et perdent absolument leur temps et leur fortune pour un gain de rien qui ne leur fait aucun profit, Sa Majesté défend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie de travailler pour qui que ce soit que pour Sa Majesté. »

Les pensionnaires ne sont-ils pas suffisamment sauvegardés par ces prescriptions? L'auteur du règlement y ajoute encore : « Le recteur aura soin d'aller ponctuellement tous les jours visiter les estudians dans les lieux où il leur a donné du travail en la ville, tant afin de les corriger, prendre garde s'ils suivent les mesures qui leur auront esté données et s'ils emploient le temps, que pour voir s'ils ne se débauchent point. »

On le voit, dans la pensée de Colbert et de Le Brun, les fonctions de recteur de l'Académie n'étaient pas une sinécure, et Poussin n'aurait pu s'acquitter d'une charge aussi lourde. D'ailleurs, lorsque ces statuts furent publiés, le 11 février 1666, Poussin avait cessé de vivre depuis plusieurs mois.

Ce fut Errard qui reçut le titre de recteur, et, pour bien marquer en quelle dépendance de l'Académie de peinture se trouvait l'Académie de France, Errard, le 6 mars, alla faire ses adieux à la compagnie, escorté des douze pensionnaires qui devaient le suivre à Rome. Le procès-verbal de la séance nous apprend que ces douze jeunes gens ont été « choisis par l'Académie d'entre ceux qui ont remporté quelque prix en icelle[1] ». Nous lisons encore dans ce même document que nul ne peut « prétendre de prendre part auxd. grâces de Sa Majesté — c'est-à-dire l'envoi à Rome — que par le moïens des prix qui ce distribue tous les ans à l'Académie[2] ». Le départ du recteur et de ses étudiants, au nombre desquels se trouvaient du Vivier, architecte, Bonnemer et Corneille jeune, peintres, Raon, Lespingola, Clérion, sculpteurs[3], et sans doute aussi l'un des fils de Jacques Sarazin[4], eut lieu le mois suivant. Les autres pensionnaires ne sont pas connus.

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 300.

[2] *Ibid.*, p. 301.

[3] *Comptes des bâtiments du Roi, sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, 1881, in-4°; Paris, Imprimerie nationale, en cours de publication, t. I, col. 100. — Le départ du recteur et des pensionnaires dut avoir lieu en avril. Errard signe encore le procès-verbal de l'Académie de peinture le 3 avril, mais, à la séance du 1er mai, sa signature cesse de paraître sur le registre. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 303-304.)

[4] *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*

Neuf ans s'écoulent. Errard est rentré en France pour se marier, quoique sexagénaire; puis Colbert, qui avait confié l'intérim à Noël Coypel, replace Errard dans ses anciennes fonctions. Mais celui-ci s'est ouvert à Le Brun de l'insuffisance de son titre de recteur. Nous ne comprenons guère en quoi l'autorité d'Errard allait prendre plus d'extension s'il recevait le titre de directeur. Toutefois, l'incident mit en lumière le protectorat de l'Académie de peinture et celui de Le Brun en particulier sur l'Académie de France. A ce point de vue, le procès-verbal du 11 mai 1675 est instructif :

« M. Le Brun a dit qu'ayant proposé à M. Colbert que l'Académie, considérant l'honneur que le Roy faict à M. Errard de le renvoyer une seconde fois à Rome pour la conduite de l'Académie que Sa Majesté y a establie, avait la pensée de luy donner la qualité de directeur pour y agire en ceste qualité-là, mondit seigneur avoit aprouvé de donner ladite qualité à mondit sieur Errard[1]. »

L'intervention de Le Brun dans cette circonstance en dit plus que nos paroles. Colbert ne traite qu'avec lui. En effet, il n'est pas douteux qu'Errard ait été reçu par le ministre lorsqu'il est rentré d'Italie, et Colbert a dû s'entretenir avec lui de l'administration de notre école supérieure. Quand l'heure est venue pour Errard de reprendre le chemin de Rome, Colbert lui fait connaître ses instructions au point de vue de la discipline intérieure de l'Académie de France. Il semble donc naturel qu'Errard s'adresse directement à Colbert s'il a quelque faveur à demander. Qu'a-t-il besoin d'intermédiaire ou d'appui? N'est-il pas lui-même un fonctionnaire important, presque un personnage? Ne nous y trompons pas. Errard l'a bien senti, de reste. Il s'est assuré que le seul moyen d'obtenir une grâce de Colbert, c'est de recourir à Le Brun. A son tour, celui-ci, en homme plein de sens, entend que son crédit soit profitable à l'Académie et on le voit instruire ses confrères de la démarche dont il s'est chargé en faveur d'Errard. C'est au nom de l'Académie que la requête qui intéresse un de ses membres sera présentée au ministre par Le Brun.

Les premiers statuts, insuffisamment observés, donnèrent lieu à quelques articles additionnels en 1676[2]. Cette réglementation nouvelle permit à Errard de gouverner sans trop de peine l'Académie de France jusqu'à la mort de Colbert. Louvois, investi du pouvoir, s'empressa de congédier Errard et choisit pour lui succéder un homme sans valeur, La Teulière. Le directorat de La Teulière, qui ne prendra fin qu'en 1699, diffère, quant à l'esprit, de l'administration d'Errard. Le nouveau fonctionnaire n'appar-

à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon, 1887, in-8°; Paris, Charavay frères, en cours de publication, t. I, p. 23.

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 49-50.

[2] *L'Académie de France à Rome*, p. 15-16. — Ces nouveaux statuts sont datés de Saint-Germain, 4 déc. 1676.

tient pas à l'Académie de peinture. Il ne connaît que Louvois et celui-ci n'a garde de prendre conseil des académiciens. Mignard est son favori. L'influence de Le Brun sur l'Académie de France à Rome devient insaisissable après 1683.

Ce n'est pas le lieu de résumer l'histoire d'une institution qui compte plus de deux siècles d'existence. La tâche nous séduirait sans doute, mais tous les noms illustres que revendique l'École durant cette période auraient droit à une place dans notre récit. Or, la phalange des maîtres français n'est pas moins nombreuse que brillante. Bornons-nous à rappeler que l'Académie de France a été dirigée au dernier siècle par Houasse, Poerson, Vleughels, de Troy, Natoire, Vien, Lagrenée et Ménageot. Depuis 1801, ses directeurs ont été Suvée, Pâris, Lethière, Thévenin, Guérin, Horace Vernet, Ingres, Schnetz, Alaux, MM. Robert-Fleury, Hébert, Lenepveu et Cabat.

Mais ni les artistes éminents qui l'ont gouvernée, ni ceux dont le génie s'est assagi et discipliné pendant les années fécondes de leur séjour à l'Académie, ni l'esprit libéral d'une législation sensiblement mitigée depuis deux cents ans, n'ont empêché que cette grande institution ne fût l'objet d'attaques répétées. Nous ne relèverons pas les critiques d'une certaine presse dirigées contre l'Académie de France, par le seul motif qu'elle est un legs de l'ancien régime. Ce legs, heureusement pour nous, n'est pas le dernier dont il nous soit donné de mesurer encore le bienfait. Laissons des publicistes sans discernement épuiser leurs traits sur des œuvres dont ils n'ont pu saisir le caractère. De pareils adversaires ont peu d'autorité.

En est-il de même des écrivains modérés, instruits, capables de traiter à leur jour une question d'art, et fortuitement admis à combattre l'École du haut de certaines tribunes que l'on pouvait croire élevées pour sa défense? Évidemment non. Les coups portés par de tels hommes sont toujours perfides. On a vu en ces derniers temps un archéologue érudit, M. Rayet, mettre plus de virulence que de raison dans un réquisitoire contre l'Académie de France que la *Gazette des beaux-arts* a publié. La thèse de M. Rayet est paradoxale, mais elle avait trouvé place dans un recueil où ce qui a trait à l'art est ordinairement abordé avec maturité : on s'émut d'une page dont la réfutation est cependant aisée. Le principal grief de M. Rayet contre l'Académie de France est tiré du lieu même où ses fondateurs l'ont située. Au gré de l'écrivain, ce n'est pas Rome qu'il fallait choisir, mais Athènes. La raison que donne le critique à l'appui de sa singulière théorie est étrange. M. Rayet fait le procès de l'art romain, et de l'art romain dans l'antiquité!

« S'il y a un art, écrit-il, dont l'influence me paraisse à craindre pour nos jeunes sculpteurs, c'est l'art romain : le peu qu'il a de bon, il l'a pris ailleurs, et à ce peu de bien il a ajouté de son fonds beaucoup de mauvais, la banalité, la convention, l'emphase.

Or, ce côté théâtral et charlatanesque est infailliblement ce qui impressionnera le plus des jeunes gens, ce qu'ils s'assimileront le mieux et ce que, sans s'en rendre compte, ils introduiront plus tard dans leurs œuvres. Et je parle de l'art romain antique : que dire de celui du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, de la *Fontaine de Trévi* et des statues de Saint-Pierre? Aussi Rome est la ville dont j'interdirais le plus sévèrement le séjour à nos sculpteurs[1]. »

L'affirmation coûte peu, mais que vaut une affirmation sans preuves à l'appui? Le procès du Cavalier Bernin et de ses suivants n'est plus à faire. La cause n'est pas seulement entendue, mais jugée. La *Fontaine de Trévi*, les statues de Saint-Pierre dont un certain nombre, par parenthèse, sont de main française, qui les regarde, ou mieux qui les admire? Personne. M. Rayet le savait bien, et son verdict sévère sur des œuvres de décadence était au moins superflu.

Quant à l'art romain, c'est autre chose. Depuis Germain Pilon jusqu'à nous, tous nos sculpteurs en conviendront, c'est à cette source que s'est fortifié leur génie. Quel est le signe dominant de l'art romain? A la différence de l'art grec, qui avait eu pour terme l'expression de la grâce généralisée, l'art romain s'est appliqué à rendre le tempérament individuel. A l'image impersonnelle il a fait succéder la personne; au type, le caractère. Et nous n'avons pas à nous demander où sont les maîtres et où les disciples en enveloppant du même regard les ateliers d'Athènes et ceux de Rome. Sur les deux points, la somme de lumière est égale, mais le jour diffère. L'orient s'est déplacé. Tandis que l'artiste grec compose sa statue d'éléments épars qu'il rassemble sur un marbre affiné, comme les rayons dans le prisme, le sculpteur de Rome fixe un seul point de l'être humain, pénètre l'âme de son modèle et la fait transparaître dans sa virilité ou sa noblesse, à travers l'ossature habilement traduite du masque de Sénèque, de César ou de Cicéron. Encore une fois, les courants sont distincts, mais l'art romain ne peut être méprisé que par ceux qui l'ignorent. Au lieu de rappeler ironiquement la *Fontaine de Trévi*, une page toute moderne où la manière italienne s'est substituée au style des anciens, pourquoi ne pas rappeler les grandes effigies du musée Chiaramonti, de la salle ronde du Vatican et des galeries du Capitole? Où le marbre est-il plus vivant que dans ces bustes et ces statues d'empereurs, de philosophes, d'orateurs, de poètes, de consuls? Qui donc a posé l'Agrippine si ce n'est un Romain?

Cependant l'écrivain qui nous occupe se montre pris de sollicitude pour nos sculpteurs, et non content de leur interdire l'étude de tant de chefs-d'œuvre, il précise sa pensée et veut que la ville même de Rome leur soit fermée.

[1] *La Sculpture au Salon en 1880*, par M. O. Rayet. (*Gazette des beaux-arts*, 2^e^ période, t. XXI, p. 545-546.)

« Qu'on les envoie, dit-il, à Florence, à Naples, à Venise, où l'on voudra, mais, de grâce, pas là! Il y a toutefois une ville que tout désigne à l'avance, et que mes lecteurs ont nommée avant moi : c'est Athènes. C'est avec l'art grec, l'art grec pur et authentique, l'art archaïque même, qu'il faut familiariser les élèves de notre École des beaux-arts, et cela non seulement parce que là, et là seulement, sont la sincérité et la vie, mais parce que toutes nos tendances intellectuelles et artistiques nous portent vers la Grèce, et point vers Rome. »

N'en déplaise à la mémoire de M. Rayet, il se trompe. Nos tendances intellectuelles sont celles de la race latine qui est la nôtre. Rome est notre point d'origine. Ce qui relie les peuples à travers les âges, c'est une corrélation d'aptitudes; or, nos lettres françaises comme notre langue et notre art, notre génie tout entier sont d'essence latine, c'est-à-dire romaine. Et, à ne considérer que l'art du sculpteur, quelle sera notre conclusion? La sculpture française, à l'instar de la sculpture de Rome, est avant tout iconique. C'est la tête humaine qui l'attire, et, dans les traits du visage, ce que cherche l'artiste, ce n'est pas tant l'harmonie linéaire, les contours heureux, que le pli de la pensée, l'accent d'une passion, la présence de l'être moral, l'âme enfin rendue saisissable sur l'épiderme d'un marbre remué. Tel est le signe distinctif de la sculpture française, qu'on l'observe dans les chefs-d'œuvre de ses statuaires anonymes du XV^e^ siècle ou dans les pages justement célèbres des maîtres plus modernes. Or, le livre le plus éloquent que puisse consulter un sculpteur français, le code des saines traditions, le modèle le plus clair, le mieux approprié à sa nature, c'est l'art romain.

Athènes est une ville dépouillée. Que des savants jettent l'ancre sur ses rivages, que de jeunes et vaillants esprits nourris des lettres grecques se sentent appelés à étudier ses ruines, un pareil labeur est utile. Il exerce la sagacité de celui qui l'accepte; il donne un but à l'investigation; la conquête du passé s'accroît des découvertes de ces chercheurs habiles. L'école d'Athènes n'est pas moins grande dans ses résultats que l'école archéologique de Rome ou l'institut naissant ouvert sur les bords du Nil. Mais il faut, à qui veut prendre rang dans le groupe des érudits répartis sur ces divers points, des études préalables qu'un artiste ne peut entreprendre et qui nuiraient à son talent. Beulé aurait-il retrouvé l'escalier de l'Acropole sans une longue méditation des textes anciens? Et les papyrus d'Herculanum, qui les déchiffre, sinon des hellénistes consommés? Et les tables des hypogées, ne faut-il pas pour en saisir la langue s'être rompu aux hiéroglyphes? Ce n'est pas à de semblables recherches que se destinent de jeunes artistes, et cependant Athènes ne peut offrir au voyageur que des temples incomplètement exhumés, des débris de frontons, le lit incertain de l'Ilissus. Ce sont des lettrés, des archéologues, c'est-à-dire des hommes ayant l'intelligence du passé, qu'il convient

de députer vers la patrie de Périclès, mais non des artistes. Ceux-ci ne trouveraient plus au Parthénon que des restes mutilés, trop frustes pour les inspirer. Lorsque M. Rayet demandait que nos sculpteurs fussent en mesure de contempler à loisir les marbres grecs, ce n'était pas à Athènes, mais à Londres, qu'il convenait de les appeler. Lord Elgin a pris soin de leur épargner une partie du chemin. Mais, d'ailleurs, qu'est-il besoin d'aller à Londres? Notre École des beaux-arts ne possède-t-elle pas la reproduction fidèle de ces œuvres sans rivales sur lesquelles l'œil ébloui se plaît à lire le grand nom de Phidias? L'Académie de France cesserait d'être si jamais on la transportait à Athènes.

Au reste, M. Rayet ne s'est préoccupé que des sculpteurs. Colbert et Le Brun ont dû observer les choses de plus haut. Quel serait l'aliment des peintres, des musiciens, des graveurs dans l'Athènes d'aujourd'hui? A la vérité, l'écrivain dont nous parlons a pris soin d'établir un ingénieux parallèle entre « ces vauriens de l'Apennin qui étalent leurs formes épaisses sur les marches de la *Trinita de' Monti* » et « ces beaux bergers vlaques au corps élancé et nerveux, aux fines attaches, aux extrémités délicates, et ces robustes paysannes de Mégare et de Villia, dont la poitrine est de marbre et qui marchent comme des statues »! Cela est sans doute fort éloquent, mais les femmes du Transtevere n'ont pas moins de renom que les paysannes de Mégare. Quant à ceux que notre écrivain qualifie de « vauriens de l'Apennin », il me suffit de savoir que leur type, leur stature, leur façon d'être, n'ont pas sensiblement varié depuis trois siècles et qu'ils ont posé devant Raphaël et Poussin. Il me suffit de savoir que Rome et son peuple ont épuisé l'admiration des âges et que des maîtres dans l'art d'écrire ont énuméré leurs séductions. Ne puis-je rappeler ces lignes d'un de nos contemporains? « Quand on sait s'écarter de la fourmilière des touristes, de la route banale tracée par des admirations de commande, quand on parvient à s'isoler, on vit à Rome dans le calme du penseur, dans le repos du sage, dans un milieu dégagé des choses de ce monde; les monuments grandissent à la hauteur de l'histoire, les créations de l'art parlent une langue à part. Sortez-vous dans la campagne, les grandes lignes du paysage sont traversées par des figures pleines de dignité qui semblent des statues à la recherche de leurs piédestaux et des monuments qu'elles doivent orner[1]. » Voilà qui remet sous leur vrai jour les « vauriens de l'Apennin », Rome, sa solitude, ses trésors et son ciel. Voilà qui réduit à néant les paradoxes les plus subtils. Voilà qui justifie Le Brun. L'Académie de France ne peut exister que là où ses fondateurs l'ont placée : à Rome[2].

[1] *Rapport sur l'application des arts à l'industrie*, par le comte Léon de Laborde, p. 791.

[2] Le comte de Laborde a très justement observé que Rubens, van Dyck et Le Brun ont développé leur génie par le séjour prolongé qu'ils ont fait dans la ville des papes. « Supprimez Rome de l'éducation de Le Brun, dit-il, et vous trouverez au fond de son talent un Vanloo colossal. Pour ne citer que des chefs, Rubens et van

Mais le plus grand nombre, parmi les adversaires de l'institution, discutent ses résultats et voudraient qu'elle fût condamnée. Le procès est au moins singulier. On paraît surpris que les pensionnaires de l'Académie ne répondent pas individuellement dans une égale proportion aux espérances qu'ils ont fait concevoir.

Qu'est-ce à dire? Est-il une école supérieure où les élèves se soient jamais formés avec un succès égal? Pourrait-on citer une seule promotion de l'École polytechnique ou de l'École centrale qui ait eu le don du génie? Il y a plus. Sans demander que des centaines de jeunes hommes, longuement préparés, mûris par de fortes études, acquièrent cette hauteur de vues, cette intelligence hors de pair, rare privilège de quelques esprits éminents, pourrait-on citer annuellement un seul élève qui sorte avec de pareilles facultés des grandes écoles de l'État? Non, assurément. Et l'on exigerait que l'Académie de France, qui ne reçoit chaque année que six pensionnaires, assurât au pays un même nombre d'artistes d'élite! Quiconque aura vécu à la villa Médicis est tenu de ne rentrer en France qu'avec un talent de premier ordre! Le verdict est sévère. Les écrivains qui l'ont prononcé n'ont voulu tenir compte ni des conditions dans lesquelles on pénètre à l'Académie, ni du tempérament des candidats. C'est au concours que s'obtient le titre de pensionnaire, et, nous le savons tous, le succès a ses élus. Le plus méritant, le plus capable, peut ne pas être le plus heureux dans l'épreuve d'un concours. En outre, il en est du développement de notre intelligence comme de celui de notre corps. Chez la plupart des lauréats, le prix de Rome n'est qu'une promesse; par contre, chez quelques-uns, il marque le point d'arrêt du talent. Ceux-ci n'iront pas au delà. Les premiers, au contraire, reviendront de la villa Médicis avec des énergies nouvelles, une science développée, de nobles conceptions, du goût, de l'enthousiasme. Ce sont, sans conteste, les plus nombreux. En ce siècle, notamment, on peut dire que leur groupe imposant domine l'École. Le comte de Laborde émettait la même pensée il y a trente ans. « En somme, écrivait-il, une grande part de la gloire et des espérances de l'École française n'est-elle pas dans les élèves de Rome : Ingres, Picot, Corot, David, Rude, Hérold, Pradier, Forster, Cogniet, Halévy, Duban, Labrouste, Vaudoyer, Berlioz, Flandrin, Simart, Maillard, Cavelier, Guillaume, Paccard, Barrias, Hébert, Signol, Lenepveu, Cabanel, Benouville, Gounod, Bouguereau, Diéboldt? Au lieu de citer de mémoire, j'eusse dû prendre la liste entière de l'École, et il m'eût été facile de rattacher à chaque nom quelque œuvre remarquable[1]. » Il nous serait également aisé de

Dyck ont également rencontré en Italie le complément de leurs qualités; ôtez cette bonne influence de leur carrière d'artiste, et je ne sais plus quel dévergondage de composition, quel tripotage de chair vous découvrirez dans leur œuvre. » (*Rapport sur l'application des arts à l'industrie*, p. 790.)

[1] *Ibid.*, p. 791. — Consulter sur Corot notre ouvrage : *Maîtres contemporains;* Paris, 1887, in-12, p. 83-90.

IMPRIMERIE NATIONALE.

prolonger cette énumération brillante en rappelant que les maîtres si justement cités par M. de Laborde ont eu pour successeurs à la villa Médicis : Perraud, Jules Thomas, Charles Garnier, Boulanger, Baudry, Carpeaux, Vaudremer, Chapu, Delaunay, Gaillard, Ulmann, Massenet, Chaplain, Mercié, Lafrance, Henri Regnault et bien d'autres que nous devrions nommer.

A une date très récente, un certain bruit s'est fait autour de l'Académie de France. Ce n'étaient plus ses pensionnaires que l'on accusait de n'avoir pas de génie, on s'en prenait au règlement de l'institution, qui, disait-on, ne permet pas à un assez grand nombre de jeunes hommes de se rendre à la villa Médicis.

L'attaque a changé de front : il y faut répondre.

Convenons d'abord que toute bataille veut un vaincu. Les vaincus de la bataille, sans cesse engagée, de l'enseignement de l'art ne vont pas à Rome. Cependant, disent les adversaires de l'Académie, on compte, parmi les artistes qui n'ont pas conquis le prix de Rome, des hommes d'un talent supérieur.

Cela doit être. Mainte cause seconde peut empêcher un artiste de remporter le grand prix. Une composition mal comprise, un modèle défectueux, la maladie, l'âge enfin qui, à une heure donnée, écarte des concours le candidat de la veille. Mais tout n'est pas perdu pour lui, l'éducation lui reste. Des maîtres habiles l'ont formé en vue de cette lutte difficile dans laquelle il vient d'échouer. Il est un étudiant du prix de Rome; il s'est nourri de la forte sève qui fait les artistes. La doctrine, la tradition, lui sont familières. Un long séjour à l'École des beaux-arts sera-t-il compté pour rien dans la vie de quiconque n'a pas remporté le prix de Rome? Autant vaudrait dire que l'enseignement des lettres est efficace pour les seuls lauréats du concours général. Combien d'hommes, au contraire, qui deviennent illustres dans la presse, à la tribune, au théâtre, et qui cependant n'ont jamais obtenu le prix d'honneur des lycées réunis! Oserait-on dire que ces hommes n'ont rien gardé de leurs années d'études? Est-ce que la science acquise, la gymnastique de l'esprit longtemps pratiquée, ne constituent pas un trésor de forces intellectuelles? Est-ce que Virgile, Tacite, Cicéron, Sophocle, Homère, Démosthènes, appris, commentés à la lumière féconde d'une méthode raisonnée, disparaissent tout à coup de notre horizon, par le seul fait d'un échec dans un jour d'examen? Ces génies, dont nous nous sommes approchés à l'heure enthousiaste et laborieuse de notre adolescence, cessent-ils d'exalter notre imagination, notre volonté? Non, certes. Eh bien, les vaincus du prix de Rome, chez qui l'on se plaît à faire table rase du travail patient et robuste de leur temps d'école, ces artistes, n'en doutons pas, bénéficient, leur vie durant, du chemin parcouru dans la direction de l'étoile fixe, la villa Médicis.

Toutefois, nous en convenons, le prix de Rome est d'une obtention difficile. C'est peu

que les peintres et les sculpteurs ne comptent chaque année qu'un seul lauréat. Mais serait-il rationnel, cette lacune étant constatée, de supprimer l'Académie? Lorsque ses pensionnaires sont, dit-on, trop rares, faudra-t-il faire plus étroite encore la porte de cette maison studieuse, que dis-je, la villa Médicis doit-elle être mise à l'encan? Le remède serait pire que le mal. La logique veut, au contraire, que l'on aplanisse le chemin de l'Italie, que l'on abaisse les barrières, que la lettre trop rigoureuse du règlement fléchisse, que le privilège dont si peu de jeunes hommes bénéficient soit libéralement étendu à des candidats éprouvés, sans doute, mais, s'il est possible, plus nombreux. Telle est la réforme qu'il était permis de souhaiter. Elle s'accomplit sous nos yeux.

Il eût été dangereux de multiplier les prix de Rome. Les hautes récompenses cessent d'être prisées lorsqu'on les prodigue. Ce qui importait, c'était d'instituer des récompenses similaires, d'ouvrir aux vaincus du prix de Rome, quel que fût le caractère de leur défaite, les portes de l'Italie, de l'Espagne, des Flandres. M. le marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts, a fondé, dans ce but, il y a quelque dix ans, le prix du Salon. Des bourses de voyage n'ont pas tardé à être offertes aux artistes. Ces créations diverses tendent au même but. Elles sont le complément de l'Académie de France, et c'est sous cette forme seulement qu'il convenait d'ajouter à l'œuvre deux fois séculaire de Colbert et de Le Brun. M. de Chennevières, en instituant le prix du Salon, prouvait que l'on peut être à la fois homme d'initiative et de tradition. Dans cet ordre d'idées, rien ne s'oppose à ce que le cercle des libéralités de l'État soit encore élargi. De leur côté, que des donateurs généreux cèdent à la contagion de l'exemple, que des legs abondants permettent à nos jeunes artistes de développer leurs qualités natives, nous y applaudirons. Mais que les lettres françaises, dans l'intérêt de leur dignité, ne s'abaissent plus à battre en brèche notre école supérieure de la villa Médicis, si bien définie par l'un des hommes éminents de notre époque « une des gloires du règne de Louis XIV et la plus féconde des institutions créées en faveur des arts [1] ».

[1] *Rapport sur l'application des arts à l'industrie*, p. 790. — Nous ne faisons allusion ici qu'aux attaques et aux réformes les plus récentes. L'existence de l'Académie de France, sa direction, son recrutement, demeurent étroitement liés à l'existence et aux prérogatives de l'Académie des beaux-arts. La réorganisation de l'École des beaux-arts en 1863, dirigée contre l'Institut, ne fut pas sans contre-coup sur l'Académie de France. Le lecteur trouvera donc dans les pièces officielles relatives à cette réorganisation plus d'un renseignement sur la situation faite à l'Académie de France vers la fin de l'Empire. Ces pièces, réunies par Galichon, sont publiées dans la *Gazette des beaux-arts* (année 1864, t. XVI, p. 267 à 296). Le récit très original et plein de relief que le marquis de Chennevières a donné de ces événements dans ses *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts* (2e partie, p. 95 à 102) est à lire. On y verra qu'en ce qui touche notamment l'Académie de France, Charles Blanc rendit à l'Institut, après le 4 septembre, ce que lui avait enlevé M. de Nieuwerkerke en 1863. — Francis Wey, dans son livre *Rome, description et souvenirs* (Paris, 1875, in-4°), a consacré plusieurs pages à l'Académie de France (476-494). Mieux inspiré que M. Rayet, il émet toutefois ses plans de réforme, et, prévoyant le cas où l'Institut se départirait de l'usage adopté qui veut que notre école supérieure d'art soit placée sous la direction d'un peintre,

L'Académie de France est utile au peintre. Raphaël est à Rome.

L'Académie de France est utile au sculpteur. Nulle part la nature et l'antique ne rayonnent sous l'œil du statuaire avec plus de majesté qu'à Rome.

L'Académie de France est utile à l'architecte. Rome n'a-t-elle pas ses monuments, n'a-t-elle pas ses ruines? Et Pæstum et Pompéi ne sont-ils pas sur le chemin des pensionnaires pendant leur année d'excursions?

L'Académie de France est utile au graveur. Les musées et les collections de Rome appellent son étude.

Elle est utile au musicien.

Ici, je laisse parler M. Gounod. Ce maître s'est ému comme nous des attaques dirigées contre la villa Médicis. Il a voulu répondre devant l'Institut. L'Institut a hésité. M. Gounod a pris un journal et a répondu devant l'Europe.

« Sachons, dit-il, si, étant donnée une organisation d'artiste, Rome n'exerce pas sur cette organisation une influence incontestable et incomparable sous le rapport de l'élévation de la pensée et du développement artistique.

« Si le musicien n'a besoin que de musique pour se développer et se perfectionner, je ne demanderai plus seulement pourquoi on l'envoie à Rome, où il n'a que faire d'aller contempler les fresques de Raphaël et de Michel-Ange au Vatican, cette colline qui garde tous les oracles! Je demanderai à quoi lui sert de lire Homère, Virgile, Tacite, Juvénal, Dante et Shakespeare, Molière et La Fontaine, Bossuet et Pascal, en un mot tous les grands nourriciers de la forme et de la pensée humaine? A quoi bon tout cela? Ce n'est pas de la musique. »

Et de la plume rapide du musicien tombent, comme des notes irritées, les paroles mordantes, irréfutables. Puis, son clavier s'apaise : c'est d'une main tranquille que l'artiste trace de l'Académie de France ce tableau pénétrant :

« Que dire des incalculables bienfaits de cette retraite et de cette sécurité, loin des bruits fiévreux et des constantes préoccupations de chaque jour? Que dire de ce silence où l'on apprend à écouter ce qui se passe au fond de soi-même? Que dire de ces solitudes profondes, de ces horizons dont les lignes majestueuses semblent conserver le magique pouvoir de ravir la pensée jusqu'à la hauteur des grands événements dont ils furent les témoins? Et ce Tibre, dont les eaux sévères gardent, avec la terreur des for-

l'auteur de *Rome* verrait un avantage pour l'institution à ce qu'elle fût gouvernée par « un érudit, un archéologue, un historien critique, un poète même » au besoin. En conséquence, c'est dans la section des membres libres plutôt que dans la section des peintres qu'il souhaiterait de voir recruter les directeurs de l'Académie de France. — Enfin, nous signalons au lecteur le discours de Beulé à l'Assemblée nationale prononcé le 12 juin 1872 et imprimé en brochure sous le titre l'*École de Rome;* Paris, Chamerot, 1872, in-8°, 16 pages.

faits qu'elles ont engloutis, la tranquillité de cette campagne romaine, au sein de laquelle elles se déroulent! Et Rome, elle-même, elle seule, cette triple Rome dont le front a reçu, de la main des siècles, la tiare auguste que porte son pontife suprême, et d'où rayonne sur le monde la lumière sans déclin de l'éternelle vérité! Quel niveau! Quel diapason! Quel milieu pour qui sait se recueillir!»

Sans doute, l'auteur de *Faust* n'aurait pas écrit ces lignes éloquentes si l'Académie ne s'était vue menacée par des hommes irréfléchis. Mais la défense est de plus haute portée que l'attaque. Ne retenons que la défense. Aussi bien, le patriotisme interdit à tous de jamais songer à détruire l'abri protecteur successivement ouvert à nos nationaux au palais Capranica, au palais Mancini, à la villa Médicis. L'Allemagne, qui s'est rendu compte des avantages que l'École française retire de son Académie, a résolu d'élever dans la ville de Rome un palais destiné à l'élite de ses jeunes artistes. Et l'on raconte que les directeurs de l'Académie de France, en ces derniers temps, dirigeaient parfois leur longue-vue du côté des constructions allemandes pour s'assurer si l'Académie d'outre-Rhin n'allait pas éclipser par sa richesse ou ses proportions la villa dont ils avaient la garde! On le voit, ce n'est pas l'heure d'amener le pavillon français. Si nous avons perdu pied sur la terre d'Alsace, tenons ferme sur le Pincio.

CHAPITRE VII

1666-1668

LES BATAILLES

Le Brun à l'Académie. — Le cours de Girardon. — Participation des académiciens aux travaux de la Couronne. — Le Brun se démet des fonctions de recteur. — Van Opstal élu recteur. — Le Brun s'emploie pour l'Académie. — Celle-ci met au concours l'audience donnée par le Roi à M. Le Brun. — Élection de Magnier. — Service funèbre de Nicolas Mignard. — Les élèves de l'école des Gobelins admis à dessiner à l'école académique. — Première exposition (1667). — Les conférences. — Plan concerté entre Colbert et Le Brun. — Celui-ci parle en public sur le *Saint Michel*, de Raphaël (1667). — Il provoque un débat général. — Caractère de sa critique. — Sa parole. — Le Brun homme d'enseignement. — Discours de Philippe de Champaigne, van Opstal, Nocret. — Conférence de Le Brun sur les *Israélites recueillant la manne*, de Nicolas Poussin. — Éloge de Poussin par Le Brun. — Observations curieuses du conférencier. — Sébastien Bourdon, Nicolas Loir. — Philippe de Champaigne critique une œuvre de Poussin. — Défense de Poussin prise par Le Brun. — Du devoir de l'artiste de s'inspirer de l'antique. — Nouvelles critiques de Champaigne. — Réplique de Le Brun. — Théorie de Poussin sur « les modes particuliers à la peinture ». — Le Brun critique Annibal Carrache. — Du dessin et de la couleur. — Interruption des conférences. — Relations de Le Brun avec ses confrères Humbelot et Legendre. — Confirmation des lettres de Premier Peintre. — Le *Baptême de Notre-Seigneur*. — Daniel Huet. — Le Louvre. — Saint-Germain. — Projets de fontaines. — Les vaisseaux *le Royal-Louis* et *le Dauphin-Royal*. — Portrait d'Iris. — Portrait de d'Ormesson. — L'*Histoire du Roi* en tapisseries et en pièces d'orfèvrerie. — Le Brun créateur du style Louis XIV. — Le Roi fait remettre son portrait au Premier Peintre. — Le Brun accompagne Colbert dans les Flandres. — Louis XIV lui donne place dans son cortège. — Les *Batailles d'Alexandre*. — Le Brun s'est d'abord passionné pour l'histoire de Constantin. — Rome. — Vaux-le-Vicomte. — Les *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. — Le vainqueur de Darius et le vainqueur de Maxence. — Le Brun séduit par le type d'Alexandre. — Le *Passage du Granique*. — La *Bataille d'Arbelles*. — *Alexandre et Porus*. — L'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*. — Le Bourguignon. — Cerquozzi. — Genoëls et van der Meulen travaillent aux *Batailles d'Alexandre*. — Succès considérable de ces toiles. — On y voit une allusion à la gloire militaire de Louis XIV. — Gravures d'Édelinck et d'Audran d'après les *Batailles*.

Nous nous sommes arrêté, dans l'histoire de l'Académie de peinture, aux événements qui ont reçu le nom de « grande restauration ». La part décisive que prit Le Brun à cette restauration nous est connue. A la vérité, il ne s'était pas épargné. Au milieu des occupations les plus diverses et de travaux considérables, on l'avait vu se rendre avec assiduité aux séances de l'Académie. Le registre des assemblées permet de constater sa présence à dix réunions pendant un seul semestre de l'année 1663. Et, non content d'aider à l'affranchissement de la compagnie par ses conseils, son initiative, son crédit, il apportait un jour à ses confrères un tableau de fleurs de Catherine Duchemin, femme

de Girardon, et l'artiste était élue académicienne[1]. Aucune femme, avant elle, n'avait obtenu semblable honneur. A quelques mois de distance, Le Brun appuyait la candidature des peintres Baudren Yvart[2] et Genoëls[3], ses collaborateurs aux Gobelins, qui, l'un et l'autre, entraient à l'Académie.

Les élèves de l'école ont manqué de respect à Girardon, professeur en exercice. L'Académie délibère sur le châtiment à infliger aux coupables et « prie Monsieur Le Brun d'emploier son crédit et sa faveur » pour obtenir le rétablissement de l'ordre dans l'école[4]. La répression ne se fait pas attendre. Il est procédé judiciairement contre les rebelles au nombre desquels se trouvent Coyzevox, La Perdrix, Baudet, Clérion, encore élèves à cette époque. Le 27 janvier 1664, les jeunes insoumis se présentent devant l'Académie, lui font amende honorable et prient leurs maîtres de « pardonner leur emportement[5] ». Ainsi Le Brun s'était acquitté du mandat qu'on lui avait confié, et par ses soins l'école rentrait dans la discipline.

L'Académie lui en sut gré. Quelques semaines plus tard, la liste des officiers étant l'objet d'une revision, notre peintre s'entendait confirmer dans la charge de chancelier[6]. La confiance qu'on lui témoigne, la faveur dont il jouit près de Colbert, son titre de Premier Peintre, ne lui font pas perdre de vue les droits de ses confrères aux travaux de la Couronne et ce fut sans nul doute avec son assentiment, sinon sur sa proposition, que Barbier du Metz, l'homme du ministre, fit appel sous la forme la plus libérale au concours des académiciens pour la décoration de la Grande Galerie du Louvre. C'est le 29 mars 1664 que le fait eu lieu[7]. A la séance suivante, un certain nombre d'officiers ou de simples académiciens apportaient « leurs devis » qui étaient aussitôt enfermés sous plis cachetés et remis à Barbier du Metz. Le Brun était présent.

Les nouveaux statuts de l'Académie dataient de la fin de 1663, mais la promulgation s'en trouvait retardée jusqu'à ce que le Parlement les eût enregistrés. Cette formalité remplie au printemps de 1664, la compagnie fut admise le 7 juin à entendre le texte

[1] Séance du 14 avril 1663. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 223.) — Six autres femmes artistes reçurent le titre d'académicienne sous le directorat de Le Brun : Madeleine et Geneviève Boulogne (7 décembre 1669), Sophie Chéron (11 juin 1672), Anne-Renée Strésor (24 juillet 1676), Dorothée Masse, veuve Godequin (23 novembre 1680) et Catherine Perrot (31 janvier 1682). (Voir *Ibid.*, t. I, p. 344, 388, et t. II, p. 91, 175, 215.)

[2] Séance du 11 août 1663. (*Ibid.*, t. I, p. 236.)

[3] Séances des 1er février 1664 et 4 janvier 1665. (*Ibid.*, p. 245 et 276.)

[4] Séance du 22 septembre 1663. (*Ibid.*, p. 237.)

[5] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 244.

[6] Séance du 8 mars 1664. (*Ibid.*, p. 246.)

[7] « L'Académie estant assemblée à l'ordinaire, lisons-nous au procès-verbal, monsieur du Metz y estant a anonssé à la compagnie que le Roy a résolu de, à l'avenir, se servir de son Académie pour la descoration de ses maisons royale, et, pour commanser, Sa Majesté désirant faire orner la Grande Galerie de son château du Louvre a ordonné que les recteurs et proffesseurs de l'Académie travaillent insésament pour donner leurs pansée de ce qu'ilz jugeront y pouvoir convenire, sur lesquels paussés Sa Majesté résoudra ce quele désirera quy soit exécuté. » (*Ibid.*, p. 246-247.)

des « statuts et règlements » élaborés au prix de tant d'efforts et qui assuraient enfin sa complète indépendance.

L'article 10 débutait par ces mots : « Il y aura quatre recteurs perpétuels et deux adjoints. » Le Brun, investi de longue date de la fonction de recteur, pouvait se croire autorisé à rester en charge. Que s'il lui paraissait plus habile d'obtenir à nouveau les suffrages de ses collègues, il allait feindre de se retirer tout en surveillant sa réélection. Le peintre n'agit pas ainsi. Le 21 juin, ses confrères étant assemblés reçoivent communication d'une « lettre de M. Le Brun par laquelle il prie la compagnie d'agréer qu'il remette la charge de recteur à l'Académie, pour en disposer en faveur de qui elle trouvera à propos, suivant les ordres du Roy[1] ». L'Académie n'hésite pas. Elle décide qu'une députation sera envoyée vers Le Brun pour obtenir qu'il retire sa démission et conserve son titre. Errard, Bourdon, Nicolas Mignard, Girardon, Coypel, prennent part à cette résolution. Ils désignent entre eux les négociateurs qui seront chargés de voir le peintre. Peine inutile. Le samedi suivant, les députés de l'Académie rendent compte de leur échec. Ils n'ont pu faire que Le Brun reprît sa charge. Leurs instances ne l'ont pas fléchi. On s'afflige d'une pareille décision. L'Académie ne se rend pas. Elle espère encore que l'ancien recteur se laissera persuader. De nouvelles démarches vont être faites. La compagnie ne peut accepter la démission; elle arrête — ce sont les termes du procès-verbal — qu'elle continuera « ses prières »[2]. Huit jours se passent. On n'a pas triomphé de Le Brun qui prend le parti de se rendre à l'Académie. Là, le peintre remercie ses confrères d'avoir insisté près de lui pour qu'il continuât d'exercer les fonctions de recteur, mais il expose qu'étant pourvu de cette charge depuis sa création, le moment lui paraît opportun de s'en démettre afin que la compagnie en puisse disposer au profit de quelque autre qu'elle désignera. Il estime en outre que ladite charge doit « demeurer roulante », c'est-à-dire sans doute qu'il convient de l'offrir au plus grand nombre par voie de succession. Ces paroles aussi nettes que désintéressées ont raison des scrupules de la compagnie, mais du moins elle « supplie » Le Brun « de continuer ses bontés pour elle en la qualité de chancelier[3] ». Le mois suivant, van Opstal est élu recteur[4]. A quatre ans de là, van Opstal étant mort, l'Académie décide qu'elle entend « réunir la charge de recteur à celle de chancelier, selon son institution, pour demeurer à l'avenir inséparable ».

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 259.

[2] Séance du 28 juin 1664. (*Ibid.*)

[3] Séance du 5 juillet 1664. (*Ibid.*, p. 260.)

[4] Séance du 16 août 1664. (*Ibid.*, p. 263.) — Rappelons en passant que Le Brun avait, dès 1651, donné l'exemple d'un semblable désintéressement. Voici ce que raconte Guillet de Saint-Georges dans l'éloge de Buyster : « En ce temps-là, M. Buyster, qui était encore du corps de la maîtrise, fut un de ceux qui facilitèrent le contrat de jonction que ce corps fit en 1651 avec l'Académie royale de peinture et de sculpture. En cette occasion, M. Le Brun voulut bien quitter sa qualité d'Ancien ou de professeur pour en laisser la fonction à M. Buyster. Mais il arriva ensuite plusieurs démêlés pour cette association qui fut

IMPRIMERIE NATIONALE.

De nouvelles instances sont faites auprès du peintre, qui, cette fois, se rend aux sollicitations de ses collègues[1].

L'attitude de Le Brun ne pouvait être plus correcte qu'elle ne le fut dans ces circonstances et notre artiste, on le voit, n'est pas cet homme impérieux que des écrivains mal renseignés nous ont montré gouvernant en maître l'Académie. Les procès-verbaux, et ce sont les meilleurs documents, signalent mainte occasion où l'artiste s'est employé pour le bien de tous. Au contraire, nous n'avons découvert ni une parole ni un acte accusant chez le peintre cette rigueur hautaine, cette personnalité inquiète qu'on lui prête.

L'Académie est-elle en désaccord sur l'emploi de la pension de 4,000 livres que lui fait le Roi, elle décide que les officiers en exercice se rendront chez Le Brun pour le prier de se joindre à eux dans la visite qu'ils se proposent de faire à M^gr^ Colbert au sujet du litige qui les divise[2]. S'agit-il d'appeler l'attention du ministre sur les privilèges des académiciens dont la validité n'est pas suffisamment reconnue par les juridictions com-

enfin rompue. M. Buyster eut beaucoup de part dans ces contestations, même il sortit du corps de l'Académie.» (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 284.) La spontanéité de Le Brun dans cette circonstance lui fait honneur, et bien que le succès n'eût pas répondu à ses plans de conciliation, il ne s'opposa point à la rentrée de Buyster dans l'Académie en 1663. — Il n'est pas sans intérêt de retenir la date de la nomination de van Opstal aux fonctions de recteur. C'est le 16 août 1664 que cet artiste est investi de l'une des charges les plus enviées dans l'Académie, ce qui n'empêchera pas l'abbé Butti, le perfide confident de Bernin, de présenter au Cavalier le sculpteur van Opstal comme une victime de Le Brun. La scène se passera le 14 octobre 1665. Le récit en est instructif : «Il [le Cavalier] est allé chez Vanestat, lisons-nous dans le *Journal* de Chantelou; il a vu en bas quelques bas-reliefs de lui. Les ayant fort considérés, il les a trouvés de grande manière. Il a, après, monté en haut où il a vu diverses ébauches de frises dans lesquelles il paraît beaucoup de feu d'imagination. Il a fait voir, après cela, au Cavalier, divers ouvrages d'ivoire de femmes et d'enfants, qu'il a témoigné trouver beaux, disant qu'il ne savait personne dans Paris capable de faire pareilles choses. Il a fait voir aussi quelques ouvrages de marbre fort achevés, qu'il a encore beaucoup loués. Enfin, après avoir vu une infinité de choses, l'abbé Butti a dit que ce pauvre homme, tout habile qu'on le voyait, n'avait nul emploi et que la cabale lui était contraire; que comme il n'agréait pas au Brun, il lui ôtait toutes les occasions; que pour l'avilir et se moquer de lui, l'on lui avait depuis peu proposé de gratter les pilastres de la Grande Galerie. Le Cavalier a dit que cela lui faisait de la peine à l'esprit. L'abbé a ajouté qu'il en dît un mot à M. Colbert. Il a reparti que cela ne servirait de rien; qu'il faisait sa maîtresse du Brun et déférait entièrement à ses avis; que Vanestat serait admirable pour les dessins et les modèles de ces argenteries qu'on fait aux Gobelins, soit grands bassins, soit grands vases; que s'il était bien éloigné, il faudrait le faire venir, et a encore répété que cela lui déplaisait beaucoup.» (*Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, p. 236-237.) On ne peut accepter ces insinuations malveillantes qu'avec une extrême réserve. Van Opstal, l'un des douze Anciens, une victime de Le Brun! Mais, dès le 3 juillet 1659, ce sculpteur était appelé une première fois à remplir la charge de recteur. Le sort l'en dépossédait, il est vrai, le 3 juillet 1660, mais Le Brun n'est pas responsable de cet incident. Nous découvririons plus volontiers la marque de son crédit et de la bienveillance qu'il témoignait à van Opstal dans la nomination de celui-ci comme professeur le 31 juillet 1660. (Voir *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 157, 169, 170, 171.) Au surplus, van Opstal n'avait pas manqué de travaux et nous l'avons vu collaborer avec Le Brun à la galerie de l'hôtel Lambert. (Voir plus haut, p. 110.) Les imputations malveillantes de l'abbé Butti ou les plaintes de van Opstal, à supposer qu'elles se soient jamais produites, sont donc de tout point dénuées de fondement.

[1] Séance du 4 août 1668. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 333.)

[2] Séance du 14 février 1665. (*Ibid.*, p. 278.)

pétentes, c'est le peintre que l'on charge de cette mission[1]. Le Cavalier Bernin a fait preuve, on l'a vu, en plus d'une occasion, de peu de savoir-vivre à l'égard de Le Brun. N'importe. L'artiste italien sera reçu membre de l'Académie et lorsqu'il viendra, le 5 septembre 1665, rendre ses devoirs à la compagnie, notre peintre s'empressera de se joindre à ses collègues pour honorer le nouvel élu[2].

C'est Le Brun qui le premier a proposé d'instituer des concours à l'école de l'Académie[3]. Quelque temps après, le prix royal ou prix de Rome est fondé. Un jour, Barbier du Metz indique le sujet que devront traiter les étudiants : le *Rachat des captifs sur la côte d'Afrique*. Ce point d'histoire réclame quelques développements. C'est à Le Brun que l'Académie demande de rédiger le programme du concours. Il le compose, et Nicolas Rabon obtient le premier prix. Mais le *Rachat des captifs* est un événement contemporain à l'honneur de Louis XIV. Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, qui ont eu connaissance du programme, estiment un tel sujet digne de leur patriotisme et de leur talent. En conséquence, Corneille jeune et Monier composent des dessins. Rabon modèle un bas-relief, et ces divers ouvrages, rapidement envoyés à Paris, ajoutent à l'éclat du concours[4]. Des récompenses sont attribuées aux jeunes artistes qu'entretient le Roi en Italie, et, de son côté, Rabon va grossir leur nombre.

Le Brun prend part aux délibérations de l'Académie lorsqu'elle juge les premiers envois de Rome[5]. Thibault Poissant a été chargé de restaurer une copie de l'Hercule Farnèse. Trois sculpteurs et trois peintres académiciens sont désignés pour recevoir le travail de Poissant : Le Brun est l'un des membres de ce jury[6].

Ses confrères se sentent honorés du crédit dont il jouit à la cour. Ils vont le lui prouver. Nous lisons au procès-verbal du 2 avril 1667 : « Pour le sujet du prix de cette année a esté résolu qu'il sera représenté l'audience que le Roy a donnée en personne publiquement à M. Le Brun; a esté résolu d'en faire la description pour le proposer aux estudians[7]. » Voilà, certes, une marque d'estime d'un caractère imprévu, et tous les dignitaires de l'Académie appuient cette flatteuse motion.

En retour, notre peintre se montre empressé vis-à-vis de ses collègues. De quelles

[1] Séance du 27 juin 1665. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 287.)

[2] *Ibid.*, p. 290.

[3] Séance du 10 février 1663. (*Ibid.*, p. 211.)

[4] *Archives de l'art français*, t. V, p. 275.

[5] Séances des 6 novembre et 3 mars 1668. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 309 et 329.)

[6] Séance du 29 mai 1666. (*Ibid.*, p. 304.)

[7] Ce texte laisse supposer qu'il s'agit du sujet à traiter pour le prix de Rome. Mais ce prix fut décerné à François Verdier, sur un dessin représentant la *Première conquête de la Franche-Comté*. Le Brun, qui assistait à la séance du 2 avril où il s'était vu l'objet d'une attention si cordiale de la part de ses confrères, estima-t-il que la sympathie de ses pairs dépassait la mesure dans l'hommage qu'ils avaient résolu de lui rendre? Est-ce lui qui fit substituer une scène d'histoire à l'audience personnelle qu'il avait reçue de Louis XIV? Quoi qu'il en soit, la décision de l'Académie subsiste et elle est des plus honorables pour le peintre.

prévenances ne comble-t-il pas le sculpteur Magnier le jour même où cet artiste se présente à l'Académie, déclarant qu'il désire « se séquestrer du corps de la maîtrise où il a été reçu depuis plusieurs années, y ayant passé par les charges de jurande[1] ». On le reçoit académicien et « M. Le Brun, écrit Guillet, pour féliciter M. Magnier sur sa réception et lui faire voir qu'immédiatement il allait être employé dans les ouvrages du Roi, lui présenta un dessin de la nef qui est posée sur le buffet de la table de Sa Majesté toutes les fois que l'on met le couvert, et lui dit d'en faire un modèle de bois et de cire qui fut ensuite fondu d'or par M. Gravet[2] ». Quand Nicolas Mignard vient à mourir, la compagnie, présidée par Le Brun, décide qu'une messe sera dite chez les « Pères Feuillants » en souvenir du défunt et qu'à l'avenir un semblable service sera célébré pour chacun des membres décédés[3].

Le peintre, on s'en souvient, a ouvert aux Gobelins une école de dessin. Soixante élèves y sont admis. D'autre part, l'édit de fondation de la manufacture des meubles de la Couronne, soigneusement rédigé, ne peut tarder à être promulgué. En effet, l'établissement est en plein exercice depuis un certain nombre d'années, il n'est que juste de donner aux usages en vigueur parmi les membres de la colonie une forme précise que vont sanctionner l'autorité royale et le triple enregistrement. Nul doute que les Gobelins n'acquièrent par ce fait un prestige nouveau. Le Brun songe à l'école académique. Il serait évidemment regrettable qu'elle eût une rivale dans l'école des Gobelins. Que fait-il? Peu avant la publication de l'édit, le peintre demande comme une faveur que les élèves de la manufacture aient le privilège de dessiner gratis, sur sa présentation, à l'école de l'Académie[4]. C'était marquer la supériorité de l'enseignement donné par ses pairs.

Une innovation qui devait avoir d'importantes conséquences dans l'avenir avait été prévue par les statuts de 1663. L'article 25 décidait qu'une exposition annuelle serait ouverte dans la salle de l'Académie, le premier samedi de juillet. Les officiers comme les simples membres étaient conviés à y prendre part, et l'élection générale pour le renouvellement des charges devant avoir lieu le même jour, le règlement défendait d'élire

[1] Séance du 29 novembre 1664. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 271.)

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 418-419. — Si notre artiste a toutes les attentions pour quiconque entre dans l'Académie dont il est l'âme, il a soin de protéger ses confrères contre les empiétements du dehors. Vitet a publié un arrêt du Parlement en date du 22 décembre 1668 faisant défense à un certain Pierre Le Brun de prendre la qualité de peintre ordinaire du Roi, attendu qu'il n'appartient pas au corps académique. (Voir *Histoire de l'Académie royale de peinture*, p. 275 à 276.) Nous aurions voulu savoir si cet homonyme du Premier Peintre n'est point l'un de ses proches, mais les pièces originales qui ont motivé l'arrêt publié par Vitet n'ont pas été retrouvées aux Archives nationales. C'est du moins ce que M. Alfred Maury a bien voulu nous écrire à la date du 23 avril 1885.

[3] Séance du 7 avril 1668. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 329-330.)

[4] Séance du 30 octobre 1666. (*Ibid.*, p. 308.) — Naturellement, la compagnie ratifie cette proposition.

quiconque aurait négligé d'exposer un de ses ouvrages. Le 4 juillet 1665, l'Académie discute cet article dont l'exécution lui semble difficile. Sans écarter une obligation qu'elle estime gênante, elle décide que ses observations seront présentées à « Nosseigneurs les protecteur et vice-protecteur » de la compagnie[1]. C'est dire assez que Le Brun dut intervenir : Séguier, pas plus que Colbert, n'aurait accueilli d'autre envoyé. Quels motifs alléguaient les académiciens pour ne pas faire d'exposition? Selon toute vraisemblance, leurs raisons devaient être sérieuses, car le ministre, assez inflexible par tempérament, leur concède de n'exposer que « tous les deux ans, dans un des jours de la semaine sainte ». Colbert ajoute qu'il trouvera bon que la compagnie dise son avis sur les ouvrages exposés et qu'il se propose d'assister lui-même au débat[2]. Ceci se passait en janvier 1666. Naturellement, l'Académie laissa passer la semaine sainte sans déroger à ses habitudes, mais l'année suivante il fallut obéir. Du 9 au 23 avril 1667, on put voir les ouvrages des académiciens publiquement exposés. Colbert tint parole. Il vint à l'Académie. Toutefois, le débat public dont il avait parlé l'année précédente n'eut pas lieu. Le ministre y suppléa par quelques mots d'éloges adressés à chaque exposant. On ne connaît pas de livret de ce premier Salon, aussi nous est-il impossible de savoir quels tableaux y furent envoyés par Le Brun.

Mais fallait-il autre chose que de la volonté pour établir les expositions? Non, sans doute. Par contre, les conférences, fondées vers le même temps, réclamaient plus de soins. L'idée première des conférences paraît appartenir à Colbert. Le compte rendu de la séance du 9 janvier 1666 renferme ces lignes : « Monseigneur Colbert a proposé de tous les mois faire l'explication d'un des meilleurs tableaux du cabinet du Roy par le professeur en exercice en présence de l'assemblée[3]. » Quel fut le résultat de cette motion? Les académiciens essayèrent de s'y conformer, mais ils le firent timidement. Leurs conférences consistèrent, on peut le croire, en préceptes donnés aux élèves à la suite des cours. Quant aux tableaux du cabinet, on n'en fit pas tout d'abord l'objet d'une étude particulière. Il va de soi qu'aucun éclat ne pouvait rejaillir sur l'Académie du soin qu'elle apportait dans le huis clos de son école à la formation des étudiants. Colbert s'émut. Il s'entretint avec Le Brun de la situation. Les conférences étaient à créer. Il fut arrêté entre le ministre et le peintre que celui-ci prendrait publiquement la parole le 7 mai 1667, sur un tableau de Raphaël. Ce plan concerté, Colbert se rend à l'Académie le 9 avril. Il se renseigne sur ce qui a été fait au point de vue des conférences. Il entend un rapport sur la question. Sans marquer autrement son déplaisir, le ministre rappelle

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 287. — [2] *Ibid.*, p. 298. — [3] *Ibid.*

ses instructions précédentes, insiste sur la nécessité d'élever l'enseignement en prenant pour base de discours réguliers auxquels assisteront non seulement les élèves, mais les professeurs eux-mêmes, quelque chef-d'œuvre du cabinet du Roi. Il termine en faisant savoir à l'assemblée que M. Le Brun ouvrira la série de ces discours en parlant le mois prochain sur un tableau de Raphaël.

A la date convenue, l'Académie s'assemble dans le cabinet du Roi. Tous les membres sont présents; leurs élèves et quelques étrangers les ont suivis. Le Brun prend alors la parole devant le *Saint Michel terrassant le démon* que l'on avait eu soin d'exposer sous un jour favorable[1]. L'orateur s'attache à l'analyse des détails de la composition. Il décrit. Il observe la pose des personnages, examine le dessin, traite successivement des types, des profils, de la carnation, du jet des draperies, puis, la partie technique du discours étant épuisée, Le Brun invite l'auditoire à faire connaître son avis. On hésite. Personne ne veut contredire le conférencier. Il semble que sa doctrine soit irréfutable et que chacun partage son opinion. Toutefois, un inconnu se hasarde et signale une lacune dans l'œuvre de Raphaël. L'assemblée se lève. On se porte près du tableau afin de le mieux juger. L'observation faite est sans fondement, mais la glace est rompue. Le débat s'engage et devient général. Charles Perrault pose une question. Le Brun d'y répondre et les académiciens de discuter. Peu à peu, la critique s'élève. L'orateur définit en quelques mots les doctrines opposées de l'École florentine et de l'École romaine sur le mouvement. Il appelle l'attention sur la richesse du coloris, sur l'habileté de Raphaël dans la distribution de la lumière, et il termine en relevant le caractère éminemment spiritualiste de l'œuvre du peintre d'Urbin.

Quiconque a lu cette conférence, rédigée par Félibien, se rend compte de la netteté de vues qui distinguait Le Brun. Alors que ce même Félibien dans ses ouvrages est emphatique et vague, il se montre aride, quelque peu heurté, mais toujours précis, toujours clair sous la dictée de Le Brun. La parole du Premier Peintre devait être brève et naturellement affirmative. A en juger par l'analyse qui seule nous est parvenue, les conférences de Le Brun, plus sobres que son dessin, mûrement réfléchies, ont été parlées avec simplicité, sans développements poétiques. Elles plaisent par l'idée et la gradation logique du raisonnement. Ce sont les pages d'un éducateur.

L'œuvre était fondée. Le Premier Peintre avait ouvert la voie, les plus illustres parmi

[1] Ces détails sont empruntés à Félibien. On sait que cet écrivain fut chargé de mettre par écrit les discours des académiciens et qu'il s'acquitta de cette tâche pour les sept premières conférences. Lui-même a publié le texte de ces sept discours. On les trouvera réimprimés et suivis d'une vingtaine d'autres, dans notre ouvrage : *Conférences de l'Académie royale de peinture*. (Voir, au sujet des fonctions de secrétaire confiées à Félibien, les *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 324, 331-332, 339, 346, 347.)

les officiers de l'Académie se firent un devoir de suivre son exemple. Philippe de Champaigne parla sur le *Christ porté au tombeau*, par Titien, van Opstal sur la figure principale du groupe de *Laocoon*, Nicolas Mignard sur la *Sainte Famille*, de Raphaël, Nocret sur les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Véronèse. On était en octobre 1667. Le Brun remarqua sans doute que les conférenciers se tenaient trop à l'écart de l'École française. Jusque-là, les maîtres italiens ou la sculpture antique avaient seuls obtenu l'honneur d'un discours. La tendance était périlleuse. Il fallait rompre avec une coutume qui, si elle se prolongeait, détacherait les esprits de l'étude des maîtres français. Prenant date pour la conférence de novembre, Le Brun résolut de parler sur les *Israélites recueillant la manne dans le désert*, de Nicolas Poussin.

L'exorde du conférencier est un hommage à la mémoire de Poussin. « M. Le Brun, écrit Félibien, dit à la compagnie que si les ouvrages des plus grands peintres qui ont été dans les deux derniers siècles ont fourni jusqu'à présent de matière pour les conférences que l'on a tenues, il est bien juste que ceux d'un peintre de ce temps servent aussi à l'entretien de l'Académie. Que la première fois qu'il a parlé dans l'assemblée, il a pris pour sujet de son discours un tableau de Raphaël dont le mérite l'a rendu l'admiration de son siècle et l'honneur de sa nation. Qu'aujourd'hui il parlera d'un tableau de M. Poussin qui a été la gloire de nos jours et l'ornement de son pays. Que le divin Raphaël a été celui sur les ouvrages duquel il a tâché de faire ses études, et que l'illustre M. Poussin l'assista de ses conseils et le conduisit dans cette haute entreprise. De sorte qu'il se sent obligé de reconnaître ces deux grands hommes pour ses maîtres et d'en rendre un témoignage public[1]. »

Ces paroles sont une preuve indéniable du respect que notre peintre ne cessa de porter à la personne de Poussin. Elles disent aussi la disposition d'esprit qui incline Le Brun vers la synthèse. Il tend malgré lui à l'unité. Son discours d'aujourd'hui est la conséquence obligée de sa conférence de la veille. Le caprice n'entre pour rien dans les diverses parties de son enseignement. Tout s'enchaîne, tout se déduit dans sa pensée. Il y a plus. Ce ne sont pas seulement ses propres discours qu'il place sous la sauvegarde d'un plan raisonné, il songe aux conférences de ses collègues et s'applique à en marquer le lien, ne voulant pas permettre qu'elles soient jugées comme des pièces de rapport, mais bien plutôt comme les chapitres d'un même livre, qu'une main prévoyante aurait composé d'un seul jet. On trouvera peut-être que l'effort est spécieux, il n'en demeure pas moins significatif.

« Que si l'on a remarqué — c'est Félibien qui parle — des talents particuliers dans

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 48-49.

chaque peintre italien, M. Le Brun remarque tous ces talents réunis dans notre seul peintre françois. Et s'il y en a quelqu'un qu'il n'ait pas possédé dans la dernière perfection, au moins il les a tous possédés dans leur plus grande et principale partie. Que Raphaël a donné matière de discourir sur la grandeur des contours et sur la manière correcte de les dessiner; sur l'expression naturelle des passions, et sur la façon noble de vêtir ses figures. Que dans Titien on a remarqué la belle entente des couleurs et le vrai moyen d'en trouver l'union et l'harmonie. Que Paul Véronèse a fourni de quoi s'entretenir sur la facilité et la maîtrise du pinceau, et sur la grandeur de ses ordonnances et de ses compositions. Mais qu'il fera remarquer dans l'ouvrage du fameux M. Poussin toutes ces parties rassemblées, et encore d'autres que l'on n'a point observées dans les peintres dont l'on a parlé[1]. »

Ainsi, l'analyse des discours de Philippe de Champaigne et de Nocret, s'il les rapproche de la conférence que lui-même a faite sur Raphaël, lui fournit l'occasion de poser son personnage dont il se plaît à exalter le génie. Cet exorde terminé, Le Brun étudie dans leur ensemble les *Israélites recueillant la manne*. Il analyse ensuite les figures, observe leurs mouvements dont les contrastes assurent l'eurythmie générale du tableau. Le dessin toujours juste, les emprunts faits par le peintre aux marbres antiques, sont également relevés, et Le Brun, qui s'est rendu familières les statues grecques pendant son séjour en Italie, donne la mesure de sa science par ses habiles comparaisons entre certaines figures du tableau de Poussin et le *Laocoon*, la *Niobé*, le *Sénèque*, le *Lantin*, la *Diane d'Éphèse*, l'*Apollon*, la *Vénus de Médicis*. L'orateur traite ensuite des expressions, des attitudes, des vêtements, de la perspective, de la lumière et sur chaque point sa critique pénétrante, prompte à tout saisir, aide à l'intelligence de l'œuvre du maître.

Selon sa coutume, Le Brun demande qu'il lui soit fait quelque objection. Un assistant y consent et rappelle que, suivant le texte de l'Exode, la manne était tombée la nuit; or, Poussin représente ce prodige comme s'il se fût passé en plein jour. La réponse de Le Brun mérite d'être retenue : elle renferme une définition judicieuse des limites qui séparent l'œuvre écrite de l'œuvre peinte. L'obligation pour le peintre, dans certains cas, de presser les temps s'il veut être compris du spectateur se trouve également exposée avec beaucoup de sens. Voici d'ailleurs comment s'exprime l'orateur :

« M. Le Brun repartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 49.

qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son ouvrage ne seroient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentoit d'en dire seulement la fin[1]. » La remarque est juste. Combien d'œuvres peintes dont le sujet n'est pas aisément intelligible parce que les circonstances au milieu desquelles s'est produit l'événement ne se trouvent pas rappelées sur la toile! Le Brun, développant ensuite sa pensée, fait observer avec juste raison que si la manne ne tombait pas, dans le tableau de Poussin, et si le peintre se fût borné à nous montrer des hommes et des femmes la recueillant à terre, « on la pourrait prendre pour une graine ou pour quelque fruit[2] ».

Une fois encore, notre artiste avait donné le branle. Les tableaux de Poussin attirèrent l'attention des conférenciers. Sébastien Bourdon parla sur les *Aveugles de Jéricho*. Philippe de Champaigne sur *Éliézer et Rébecca* et *Moïse sauvé des eaux*, Nicolas-Pierre Loir sur le *Déluge*, Jean Nocret sur le *Ravissement de saint Paul*[3] et *Pyrrhus sauvé*.

Mais cet entraînement, si louable qu'il fût, donna lieu à des écarts de critique qu'il fallut réprimer. Les conférences, dans la pensée de Le Brun, devaient aider à l'enseignement des élèves. Il convenait donc d'en bannir avec soin toute doctrine hasardée, toute idée paradoxale. Philippe de Champaigne était-il sincère ou simplement pris de court et mal préparé lorsque, prononçant la conférence sur *Éliézer et Rébecca*, il accusa Poussin d'avoir pillé les anciens? Le Brun, qui se trouvait dans l'assemblée, interrompit l'orateur. Il ne put supporter que l'on parlât de Poussin comme le faisait Champaigne, et il sut défendre avec beaucoup d'adresse le peintre d'*Éliézer*.

« Les hommes savants, dit-il, qui travaillent à de mêmes découvertes et qui se proposent un même but peuvent s'accorder et convenir ensemble, sans que les uns ni les autres méritent le titre d'imitateurs ou de plagiaires. De sorte qu'il falloit faire différence entre les concurrents et les copistes et ne pas confondre avec les choses qui sont pillées et contrefaites, celles qui d'elles-mêmes sont conformes; que tous les historiens qui ont écrit d'original sur un même sujet, n'ont pu s'empêcher de convenir des choses de fait, quoiqu'ils ne se soient jamais consultés; qu'à leur exemple, M. Poussin ayant étudié et découvert les véritables effets de la nature, à l'envi des habiles gens de l'antiquité, il en

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 62-63.

[2] *Ibid.*, p. 63.

[3] La conférence de Nocret sur le *Ravissement de saint Paul* fournit à Le Brun une nouvelle occasion de mettre en lumière le haut savoir et le goût de Poussin. Nivelon a consigné les réflexions aussi justes qu'élogieuses faites par notre peintre devant l'Académie le 6 décembre 1670, jour où Nocret eut à prononcer son discours. (Voir Mss., fol. 224-226.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

avoit fait comme eux un bon choix et un bon usage, et ne pouvoit manquer de se rencontrer avec leurs idées; que si on ne fait ces distinctions, on aura l'injustice d'accuser tous les grands ouvriers de l'antiquité de s'être copiés l'un l'autre, puisqu'ayant pris la nature et le vrai pour modèles, il a fallu de nécessité qu'ils aient gardé dans leurs figures les mêmes proportions et suivi les mêmes principes; qu'à la vérité, les Grecs ont eu de grands avantages sur nous, parce que leur pays produisoit ordinairement des personnes mieux faites que le nôtre, et leur fournissoit de plus beaux modèles; qu'ils portoient des habits qui ne leur gênoient point le corps et ne gâtoient rien à la forme des parties apparentes; que même ces habits ne leur couvroient le corps qu'à demi, ce qui donnoit la commodité à leurs peintres et à leurs sculpteurs d'en mieux observer les beautés; que pour plus de facilité, ils avoient incessamment devant leurs yeux de jeunes esclaves presque tous nus outre les athlètes robustes et bien faits dont les spectacles fréquents donnoient à ces excellents ouvriers une ample matière d'étude et de perfection[1]. »

On ne pouvait faire en meilleurs termes l'éloge des artistes anciens. En même temps, le droit des modernes, disons mieux, le devoir des peintres et des sculpteurs de consulter souvent les restes antiques, se trouvait nettement posé par Le Brun. Eh quoi! tout enseignement dans l'École a-t-il d'autres bases que ces deux mots : « la nature et l'antique »? Ne sont-ce pas là les pôles immuables en dehors desquels toute orientation d'une intelligence d'artiste serait vaine? Comment reprocher à Poussin d'avoir si nettement découvert cette règle essentielle? Comment lui faire un grief de ce qui le distingue entre tous et l'a placé si haut parmi les maîtres européens?

Champaigne n'essaya pas de répliquer. Les arguments de Le Brun lui parurent décisifs, mais, en poursuivant son discours, il ne laissa point d'émettre quelques propositions discutables. Il blâma, par exemple, Nicolas Poussin d'avoir intentionnellement écarté de son tableau les chameaux qui avaient amené la caravane d'Éliézer. Le Brun dut répondre. Il établit d'abord en principe l'absolue liberté du peintre lorsqu'il compose sa toile; puis, empruntant à ses propres souvenirs, il fit connaître, pour l'avoir recueillie des lèvres mêmes de Poussin, l'ingénieuse théorie du maître sur ce qu'il appelait élégamment « les modes particuliers à la peinture ». Cette page est curieuse et plus d'un biographe de Poussin ne l'a point connue. Laissons parler Le Brun.

« Les chameaux n'ont pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion; M. Poussin, cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages, et à faire paroître agréablement l'action principale qu'il y traitoit, en a rejeté les objets

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 91-92.

bizarres qui pouvoient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties; que le champ du tableau n'est destiné que pour les figures nécessaires dans le sujet et pour celles qui sont capables d'une expression ingénieuse et agréable, de sorte qu'il n'avoit pas dû être occupé par une suite de chameaux, aussi ingrate pour le travail qu'embarrassante par le nombre, car la Genèse fait mention de dix chameaux, et s'il avoit fallu traiter le sujet avec la fidélité et l'exactitude que les critiques prétendent, on en devoit ponctuellement mettre dix et faire une caravane complète; que M. Poussin faisoit souvent réflexion sur ce mélange incompatible, et disoit pour maxime que la peinture, aussi bien que la musique, a ses modes particuliers, et que, dans la proportion harmonique des anciens, le mode phrygien destiné pour les airs militaires n'entroit jamais dans le dorien qui étoit affecté au culte divin, et jamais le mode ionien, entrecoupé de fredons, ne se mêloit avec l'éolien qui étoit simple et naturel, chaque mode ayant ses règles propres qui ne se confondoient point l'une avec l'autre; que, sur cet exemple, M. Poussin ayant considéré les espèces particulières des sujets qu'il traitoit, y supprimoit les objets qui, à force d'être dissemblables, y auroient été difformes, et il les regardoit comme de légères circonstances qui, étant retranchées, ne faisoient aucun préjudice à l'histoire. Il disoit que la poésie en usoit ainsi, et ne permettoit pas que dans un même sujet l'expression aisée et familière du poème comique se mêlât avec la pompe et la gravité de l'héroïque[1]. »

Beaucoup d'artistes de nos jours pensent autrement que Poussin. La peinture a suivi l'exemple que lui donnaient les lettres, et ces justes frontières posées par l'auteur du *Germanicus* sont volontiers franchies dans la composition d'une même scène. Le mélange des genres, la recherche des contrastes, hantent l'esprit des modernes. Nous n'avons pas à dire à cette place si les poètes et les peintres ont progressé à la faveur de l'esthétique nouvelle, mais la théorie de Poussin demeure toujours vraie parce qu'elle consacre une loi primordiale, nécessaire à toute œuvre qui émane de la pensée, la loi de l'unité.

C'est au mois de janvier 1667 qu'eut lieu la conférence de Philippe de Champaigne. Félibien l'avait recueillie et ses notes restées inédites étaient conservées à l'Académie. Quinze ans plus tard, Guillet de Saint-Georges, qui venait d'être investi de la charge

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 94. — Antérieurement à ce débat, et dans une circonstance toute particulière, Le Brun s'était fait en face de Bernin le défenseur d'un tableau de Poussin. Il s'agissait d'une *Adoration des Mages* qui, après avoir été possédée par Charmois, avait passé dans le cabinet du financier Cotteblanche. Bernin tranchait du juge au sujet de cette toile. Le Brun étant présent dit que l'œuvre de Poussin avait été exécutée durant le séjour que lui-même avait fait à Rome et qu'il pouvait se porter garant des intentions du maître dans le choix de ses personnages. Le Cavalier, de critiquer, prétendant que les mages manquent de prestige. Son dernier mot fut « qu'il fallait s'attacher à l'Écriture », d'après laquelle les adorateurs de la crèche auraient été des rois. « M. Le Brun, écrit Chantelou, a répliqué qu'elle [l'Écriture] disait des mages. » Là-dessus Bernin garda le silence. (Voir *Journal du voyage du Cavalier Bernin*, p. 227.)

d'historiographe, eut l'idée de rehausser l'éclat d'une séance solennelle à laquelle devait assister Colbert. Il reprit les notes de Félibien et lut publiquement la conférence de Philippe de Champaigne, complétée par les répliques de Le Brun. Champaigne était mort dans l'intervalle, mais son interlocuteur, Le Brun, était présent à cette lecture. Soit que l'Académie comptât chez ses membres un certain nombre de peintres peu préparés à saisir le génie de Poussin dans sa sévère grandeur, soit que l'on eût simplement l'intention de se mieux convaincre de l'excellence de son procédé par une discussion plus approfondie, le débat fut rouvert.

« L'Académie agita si, sur l'exemple de M. Poussin, un peintre pouvoit retrancher du sujet principal de son tableau les circonstances bizarres et embarrassantes que l'histoire ou la fable lui fournissent. » Colbert fut prié de donner son avis. Le ministre s'en défendit, alléguant avec raison qu'une pareille question était de la compétence des académiciens. Le Brun, de son côté, ne disait mot, estimant sans doute qu'il n'y avait pas lieu de rien ajouter aux arguments qu'il avait produits et que l'on venait de rappeler. Ce silence intriguait l'assemblée. Noël Coypel s'y prit adroitement pour que Le Brun sortît de sa réserve. On a dit cent fois que le peintre des *Batailles* est le disciple des Carrache. Au temps de Le Brun, cette parenté de l'esprit qui le rapprochait d'Annibal Carrache était déjà le sujet de fréquentes allusions. Coypel imagina d'opposer Carrache à Poussin, persuadé qu'il embarrasserait beaucoup son confrère, si, comme on le supposait, Le Brun se sentait enclin à tout approuver chez le maître bolonais.

« Un particulier, écrit Guillet, M. Coypel, opposa un exemple à celui de M. Poussin, et dit que le Carrache, dans un tableau qui représentoit la *Nativité du Sauveur*, n'avoit pas fait de difficulté de mettre sur la première ligne de ce tableau un bœuf et un âne qui en occupoient presque toute la largeur et qui laissoient dans le fond et sur les côtés les principales figures du sujet. »

Le trait était perfide. Il porta.

« Une personne de la compagnie, M. Le Brun, répliqua que le Carrache n'étoit pas plus digne d'estime ni d'imitation. Au contraire, il avoit péché contre les règles de la composition, qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent, ou du moins dominent sur les plus nobles, quand même les uns et les autres seroient également nécessaires à l'explication du sujet. Mais, sans aucun contredit, le bœuf et l'âne sont si peu nécessaires dans un tableau de la *Nativité* qu'ils y passent pour une pure chimère, sans avoir aucun fondement dans l'Évangile, et tout au plus ils n'y doivent être considérés que comme une allégorie tirée de quelques passages du Vieux Testament [1]. »

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 97. — Cette remarque témoigne du savoir de Le Brun. Dom Calmet, au siècle suivant, ne tiendra pas un autre langage : « Les peintres, écrira-t-il, ont accou-

Si hardie que semble l'assertion, elle est exacte. Les Évangélistes n'ont pas dit une parole qui autorise les peintres à représenter l'Enfant-Dieu étendu dans une crèche près de laquelle sont attachés le bœuf et l'âne. Mais ce qui donne une importance réelle à la déclaration de Le Brun, c'est la netteté de sa critique à l'endroit d'Annibal Carrache. Quelque penchant qu'il éprouve à se ressouvenir du maître italien lorsqu'il tient le pinceau, son génie ne cesse pas d'être subjugué par le style de Poussin; c'est à le suivre que tendent ses ambitions; l'art sobre et saisissant dans sa pondération réfléchie, qui distingue le peintre des *Sacrements*, a toutes les préférences de Le Brun[1].

L'Académie témoigna-t-elle de quelque émotion en entendant le Premier Peintre faire une déclaration si catégorique? Coypel n'était-il que le porte-parole d'un groupe d'artistes qui d'avance avaient escompté l'embarras de Le Brun? Il est permis de le penser, car Guillet de Saint-Georges laisse supposer que le débat prit un tour un peu vif et Colbert dut y mettre fin. « Cette contestation ayant obligé Mgr Colbert à prendre la parole, il dit que, sans prétendre donner aucune décision sur cette matière, sa pensée étoit que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment[2]. » En tenant ce langage, Colbert ne faisait que résumer la théorie précédemment exposée par le Premier Peintre.

tumé de représenter auprès de la crèche du Sauveur un bœuf et un âne. On cite pour ce sentiment ce passage d'Isaïe : *Le bœuf a reconnu son Maître, et l'âne la crèche de son Seigneur* (Is., I, 3); et ces autres d'Abacuc : *Vous serez connu au milieu de deux animaux* (Abac., III, 2); et plusieurs Pères qui disent que Jésus-Christ dans la crèche a été reconnu par le bœuf et l'âne. L'auteur du poème connu sous le nom de Lactance est exprès pour ce sentiment, aussi bien que l'auteur du livre des Promesses, cité sous le nom de saint Prosper. Mais, nonobstant ces autorités, plusieurs critiques doutent que le bœuf et l'âne aient été dans l'étable de Bethléem, ni l'Évangile ni les plus anciens Pères ne l'ayant point remarqué; et les passages d'Isaïe et d'Abacuc, que l'on cite pour le prouver, ne le marquant pas distinctement. » (Migne, *Dictionnaire de la Bible*, par dom Calmet, corrigé par A. James, 1845, t. I, p. 1198, au mot *Crèche*.) Voici, au surplus, le passage de « l'Évangile apocryphe de l'histoire de la nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur », sur lequel s'appuie la tradition si souvent acceptée par les peintres de toutes les écoles : « Le troisième jour de la naissance du Seigneur, la bienheureuse Marie sortit de la caverne, et elle entra dans une étable, et elle mit l'Enfant dans la crèche et le bœuf et l'âne l'adoraient. Alors fut accompli ce qui avait été annoncé par le prophète Isaïe : *Le bœuf connaît son Maître, et l'âne la crèche de son Seigneur.* Ces deux animaux, l'ayant au milieu d'eux, l'adoraient sans cesse. Alors fut accompli également ce qu'avait dit le Prophète... : *Tu seras connu au milieu de deux animaux.* Et Joseph et Marie demeurèrent trois jours dans cet endroit avec l'Enfant. » (Migne, *Dictionnaire des Apocryphes*, 1856, t. I, chap. XIV, p. 1073.)

[1] L'estime dont notre peintre fit constamment profession à l'endroit de Poussin paraît d'ailleurs n'avoir pas échappé à certains de ses contemporains. Une eau-forte, gravée par Antoine Rivalz en 1700, représente une *Allégorie à la mémoire du Poussin*. Cette planche est dédiée par son auteur à Charles Le Brun, dont le prénom ne lui est pas très familier, car il l'appelle André-Louis, mais ce n'est là qu'une erreur de détail qui ne permet pas qu'on s'y méprenne. C'est bien à Charles Le Brun qu'est dédiée la planche de Rivalz et lorsque le graveur dont la vie se partage entre Rome et Paris achève sa planche, il y a dix ans que Le Brun a cessé de vivre. On ne saurait donc voir un acte de flatterie dans l'hommage de Rivalz.

[2] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 97.

Revenons à 1667. La conférence de Philippe de Champaigne avait été marquée par une certaine agitation. Celles qui suivirent furent également troublées, car nous voyons que le 5 mai, « l'Académie estant assemblée, on a proposé de régler un ordre pour empescher la confusion qui se rencontre aux séances publiques, et aussy pour se restreindre dans les discours sur les tableaux du Roy aux matières qui peuvent donner des instructions et n'exagérer point trop sur les louanges de l'ouvrage[1] ». Qu'est-ce à dire? Les torts n'étaient donc pas d'un seul côté? Les interrupteurs jetaient la confusion, mais les conférenciers manquaient de mesure. Un peu de passion s'en mêlait. On exagérait sur le génie d'un maître ou les qualités d'un chef-d'œuvre et les protestations devenaient inévitables. Ces écarts des orateurs et de l'auditoire troublèrent pendant quelque temps les conférences. Des agitateurs s'y donnèrent rendez-vous. Nous n'aurions pas à rappeler ici ces incidents si l'absence momentanée de Le Brun, empêché d'assister aux exercices académiques, n'avait encouragé les perturbateurs.

« Quelques particuliers — c'est Guillet de Saint-Georges qui parle — que les académiciens avoient introduits par civilité dans leur assemblée, y semèrent des maximes absurdes, tirées de l'École de Lombardie, qui soutient contre l'École de Rome que, pour former un excellent peintre, il faut plutôt qu'il s'attache à l'économie des couleurs qu'à l'exactitude du dessin. Pour mieux autoriser une si fausse opinion qui porte les peintres à négliger le plus noble de leurs talents, et qui multiplie le nombre imposteur des simples coloristes, ces particuliers venoient puiser dans les conférences de l'Académie les notions et les termes essentiels de l'art et, par un mauvais usage, les faisoient servir à surprendre les élèves crédules et mal éclairés. Leurs fausses maximes firent d'autant plus de progrès qu'ils les débitèrent avec chaleur pendant une maladie de M. Le Brun, ennemi déclaré de cette erreur, lui qu'on n'accusera jamais d'avoir ignoré l'excellente distribution des couleurs et de s'être éloigné de ce parti par insuffisance[2]. »

Guillet de Saint-Georges, nous le savons, est l'homme de Le Brun. Son dernier mot peut paraître excessif. Le Premier Peintre n'est pas un coloriste au sens absolu de ce terme, et si quelque « insuffisance » doit être constatée dans son œuvre, elle portera plutôt sur la couleur que sur le dessin. Cependant notre artiste, très rompu à la technique de l'art, use de la couleur avec sûreté. Ses tons sont vigoureux, solides, sagement rapprochés. En un mot, Le Brun peint ordinairement dans une gamme correcte et juste à laquelle on souhaiterait, il est vrai, une sonorité plus grande, un éclat plus résolu, une lumière plus chaude. Son tempérament s'oppose à cette expansion. Toutefois, chez lui, ce n'est pas ignorance du coloris. Le Brun subit en artiste le charme de la couleur;

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 330. — [2] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 88.

il en possède les lois, sa palette seule est rebelle à leur expression brillante. Le mot de Guillet s'explique. Si Le Brun, dans ses discours, considère le dessin comme indispensable au peintre, le bon sens lui conseille de parler de la sorte, et, possédât-il le magique pinceau de Véronèse ou de Rubens, il tiendrait encore le même langage. C'est d'ailleurs ce qui ressort de la suite des explications fournies par Guillet.

« M. Le Brun, dit-il, en terminant sa digression sur les conférences, n'a pas prétendu avilir la couleur quand il a agité la question. Cette excellente partie de la peinture est trop de son partage pour croire qu'il la méprise, mais il soutient avec justice qu'elle est moins noble et moins nécessaire que le dessin, et que la bonne politique ne veut pas qu'elle lui soit préférée quand on enseigne les élèves; sachant bien que si dans ces commencements ils n'étoient retenus par la force de la raison, ils se rebuteroient des difficultés et de l'amertume du dessin pour courir aux amorces et aux flatteries de la couleur. Chaque jour on en voit l'expérience au désavantage de l'art. On verra bientôt, dans un traité particulier qu'il mettra au jour, les solides raisons qui décident la question. Mais enfin les particuliers dont j'ai parlé furent dans ce temps-là d'autant plus à craindre pour l'Académie, qu'ils venoient triompher dans le poste même qui avoit été choisi pour les détruire. On crut donc arrêter leurs abus ou, s'il faut ainsi dire, leurs attentats, en discontinuant les conférences jusqu'à la guérison de M. Le Brun[1]. »

Notre peintre, ainsi que nous l'avons dit, considérait les conférences de l'Académie comme un cours supérieur, dont l'enseignement devait être entouré des garanties les plus sévères. La solennité du lieu où s'assemblait l'auditoire, le caractère des orateurs, donnaient aux doctrines professées une autorité dont il importait que l'École française profitât. Aussi avec quelle vigilance Le Brun se montre-t-il en toute occasion le gardien jaloux des principes! Il ne peut permettre que de jeunes intelligences soient surprises. Au risque d'être taxé d'ingérence, il se fait le régulateur de ses confrères, ne laissant passer dans le discours ni un paradoxe, ni une critique mal fondée, ni une thèse dangereuse au point de vue de l'éducation de l'artiste. A la longue, et en dépit du joug qu'il leur imposait, les académiciens avaient compris la sagesse d'une pareille conduite. Ils s'étaient rendu compte de leur mission. Professeurs, hommes d'enseignement, ils partagèrent les susceptibilités de Le Brun. La chaire de l'Académie leur parut une tribune où toutes les opinions, quelles qu'elles fussent, n'étaient pas appelées à se faire jour; et, sans que le peintre intervînt cette fois, les académiciens suspendirent les conférences devenues l'occasion de débats tumultueux.

Quoi! ces disputes avaient pris naissance dans une distinction subtile au sujet de la

[1] *Conférences de l'Académie de peinture*, réimpression H. Jouin, p. 89.

prééminence du dessin ou du coloris! Querelle ancienne et moderne. Ne semble-t-il pas que Guillet de Saint-Georges, lorsqu'il nous entretient de cet antagonisme entre les partisans de la ligne et ceux de la couleur, soit l'historien d'hier? Est-ce au XVII^e^ siècle, est-ce il y a trente ans que la question a été posée? Ingres et Delacroix pourraient nous répondre. A quelque époque que le débat se soit ouvert, des champions convaincus se sont levés dans les deux camps. Il est regrettable que Le Brun n'ait pu mettre au jour le traité dont parle Guillet. Non pas qu'il eût épargné à nos contemporains de discuter à nouveau sur la question. Ces sortes de joutes renaissent de siècle en siècle, sans varier beaucoup. Elles sont un besoin de l'esprit, et plus une génération se sent jeune, plus elle cherche ces rencontres où les systèmes s'entrecroisent, où les doctrines s'épurent et s'équilibrent, parce que, somme toute, l'intelligence s'aiguise à l'échange rapide et passionné des théories dont l'art est l'enjeu. Mais Le Brun, dans sa rectitude et sa fougue, n'eût pas manqué d'émettre de nombreux aperçus qui auraient fait honneur à son bon sens et à son savoir. Son livre, s'il l'eût écrit, fournirait des armes aux défenseurs du dessin; nous y lirions peut-être quelques sages maximes échappées au peintre des Andelys, et ce serait tant mieux pour l'histoire. Mais à l'heure déjà tardive où Guillet de Saint-Georges nous montre Le Brun disposé à écrire son traité sur l'enseignement du dessin, Colbert n'a plus que peu de jours de faveur et de vie. Or, Colbert disparu, Le Brun ne se sent plus protégé, et cette haute énergie qui l'avait soutenu pendant plus de vingt années l'abandonne. Il est aisé de le prévoir dès l'avènement de Louvois, le Premier Peintre n'aura plus la force de mener à terme le substantiel volume qu'il médite : l'esprit obsédé par sa disgrâce, il en mesure anxieusement la marche. S'il compte encore de temps à autre quelques heures de trêve, il s'empressera de peindre ses derniers tableaux pour la chapelle du Roi.

Guillet, sans y songer peut-être, rend un singulier hommage à Le Brun, lorsqu'il parle de l'interruption des conférences jugée nécessaire en raison de l'absence du peintre. C'est dire de quel secours il était à l'Académie. Sans lui, pas de réplique décisive, nulle parole autorisée qui pût maintenir l'ordre en face des perturbateurs.

Ce n'est pas que notre artiste, en dehors des grands travaux dont il était l'âme, ne dût être accablé d'obligations de toute espèce. Autant qu'il nous est permis de le suivre dans les actes intimes de sa vie, nous restons frappé de la fréquence des événements auxquels il prend part. Ses relations parmi les artistes ne cessent d'être nombreuses. Avec quel empressement ne se rend-il pas au moindre appel de ses amis! Il est parrain de Jean-Charles Piot, fils d'un libraire, marié à la fille du graveur Humbelot[1]; le

[1] Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 222.

sculpteur Nicolas Legendre, son confrère à l'Académie, est veuf : il l'aide à contracter une alliance parmi ses proches[1].

Que se passe-t-il au Parlement ou à la Cour des aides? L'enregistrement du brevet de Premier Peintre a-t-il rencontré quelque obstacle? Le fait est probable, car le seul exemplaire du brevet qui nous soit connu porte la date de 1664, alors que Le Brun avait certainement reçu le double titre de Premier Peintre et d'Écuyer dès 1662. Nous pouvons donc supposer que la haute faveur dont notre artiste s'est vu combler a été désapprouvée par quelque juridiction, ce qui a rendu nécessaire le renouvellement de son titre. L'hypothèse est plausible si l'on songe aux lenteurs apportées par le Parlement à ratifier les arrêts relatifs à l'Académie, ou mieux encore l'édit de fondation des Gobelins qui ne fut enregistré que cinq ans après l'ouverture de l'établissement. La parole du monarque sous l'ancien régime n'était pas sans appel. Les cours avaient droit de remontrance sinon de cassation. La Cour des aides, notamment, était seule compétente pour ratifier les titres de noblesse. Aussi les favoris du Roi n'étaient-ils pas dispensés de faire acte d'initiative afin de s'assurer la jouissance légale d'un privilège[2].

Cependant le peintre ne cessait de produire de nouveaux ouvrages. Il avait accepté des marguilliers d'une paroisse de Caen la commande d'un *Baptême de Notre-Seigneur*, et le 28 octobre 1666, il écrivait au célèbre Daniel Huet : « Je ne puis travailler au tableau du *Baptême de Notre-Seigneur* que les Thuilleries ne soient entièrement achevées et que le Roy n'y soit logé, et j'espère que toutes les choses qui dépendent de moy seront terminées dans le quinzième du mois prochain, après quoy je ne manqueray de travailler à vostre tableau pour estre achevé dans le mois d'après[3]. »

La décoration des Tuileries touchait donc à sa fin dans les derniers mois de 1666[4]. Le Brun n'allait pas tarder à entreprendre les peintures murales du château de Saint-Germain-en-Laye, dont la façade qui regarde le château neuf lui fut redevable d'une vaste composition représentant *Apollon et Daphné* et que Guillet dit avoir été peinte à fresque. « Plusieurs autres peintures, ajoute le même auteur, ont été faites d'après ses

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 413.

[2] Nous ne faisons pas allusion ici à la confirmation des lettres de noblesse qui eut lieu le 19 janvier 1666. Cette formalité devenait indispensable après l'édit de septembre 1664 abrogeant les lettres patentes accordées depuis un certain nombre d'années. Mais nous nous expliquons difficilement l'existence du brevet de Premier Peintre daté du 1er juillet 1664 lorsque Le Brun est en possession de son titre depuis deux années! On ne saurait prétendre que cet acte écrit en juillet a pour objet de détruire l'effet de l'édit d'abrogation qui ne sera promulgué que plus tard, en septembre de la même année. On peut lire au surplus le commentaire dont nous accompagnons le texte du brevet et des lettres de noblesse. (*Pièces justificatives*, documents X et XI.)

[3] Voir *Écrits du maître*, lettre XII.

[4] Nous lisons dans les *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey (t. I, col. 126) : « 3 novembre 1666 : au sr Francart, pour avoir mis au net tous les dessins des platfonds et autres ouvrages faits par M. Le Brun, 800 ff. » Une autre somme de 300 ff est payée le 12 juin 1667. Il s'agit sûrement ici des dessins relatifs à la décoration du Louvre.

IMPRIMERIE NATIONALE.

dessins et sous sa conduite à Saint-Germain, tant dans les autres façades du dehors du château vieux que dans le cabinet de Sa Majesté[1]. »

Les échevins de Paris ont-ils résolu de doter leur ville de fontaines monumentales, ils s'adressent à Le Brun, qui, sans tarder, dessine un grand nombre de compositions. Les échevins abandonnent leur projet, mais Châtillon s'empare des dessins, les grave à l'eau-forte et plusieurs seront utilisés quelques années plus tard pour les fontaines des jardins de Versailles[2]. Poilly a gravé le dessin d'une autre fontaine, décorée de *Divinités* et d'*Esclaves*, que l'on s'était proposé d'ériger dans la cour du Louvre. C'est également Le Brun qui l'a composé[3].

Il adresse au port de Toulon les dessins de la décoration somptueuse dont on veut parer *le Royal-Louis* et *le Dauphin-Royal*, deux vaisseaux mis en chantier peu après la naissance du Grand Dauphin[4].

Vers le même temps, il peignait avec des attributs mythologiques une beauté de l'époque, et le chevalier d'Aceilly a célébré notre peintre dans les stances connues, sur le *Portrait d'Iris* :

Lebrun, tu nous a peint d'un illustre pinceau
L'incomparable Iris, de nos jours la merveille,
Et l'ouvrage en paroist si bien fait et si beau
Que cette incomparable a trouvé sa pareille.
Cette adorable Iris, dont je suis amoureux,
Ressemble à sa peinture autant qu'il est possible.
Elles sont belles toutes deux;
L'une et l'autre se trouve à mes vœux insensible,
L'une et l'autre est sourde à mes vœux[5].

L'artiste donne rendez-vous à d'Ormesson, tantôt à l'hôtel de Grammont, l'une des dépendances des Tuileries d'alors, tantôt aux Gobelins au sujet de son portrait dont nous avons parlé précédemment[6]. D'Ormesson s'est d'ailleurs assez intimement lié avec Le Brun, qui accepte à dîner chez l'ancien défenseur de Fouquet le surlendemain du

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 29.

[2] *Ibid.*, p. 29.

[3] *Ibid.*, p. 235.

[4] *De la décoration navale au port de Toulon*, par M. Ch. Ginoux. (*Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne en 1884*, p. 340.)

[5] *Diverses poésies du chevalier d'Aceilly*; Paris, André Cramoisy, 1667, in-12, p. 50-51. — M. Anatole de Montaiglon a recueilli ces stances oubliées dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1872, p. 118.

[6] « Le jeudy, 14 janvier 1666, le matin en l'hostel de Grammont, chez M. Le Brun, qui travaille à mon portrait au pastel et avec toute l'amitié possible; Mlle Doublet y estoit. — Le jeudy, 21 janvier 1666, pour la continuation de mon portrait, où il travaille avec plaisir, et la ressemblance y sera admirable. » (*Journal d'Olivier d'Ormesson*, t. II, p. 438-439.)

mariage de la fille aînée de Colbert. Celle-ci a épousé le duc de Chevreuse; les noces ont été fort belles; Séguier et le Premier Peintre étaient au nombre des invités[1].

Il y a déjà quelques années que notre artiste a fait le portrait de son confrère Louis Testelin[2], et c'est d'après les dessins de Le Brun que le grand portrait historique du Roi, réclamé par l'Académie de peinture pour la salle d'honneur où se tiennent les assemblées solennelles, va être exécuté par Henri Testelin[3].

Mais il n'est que temps de rentrer aux Gobelins. N'est-ce pas là le vrai chantier où l'artiste déploie sa merveilleuse activité? Les grands épisodes de l'*Histoire du Roi* composés par Le Brun sont aussitôt traduits en tapisseries dont on gratifie les princes étrangers ou leurs ambassadeurs[4]. Les mêmes sujets sont ensuite retouchés, puis confiés aux orfèvres, et servent à l'ornement de vases de prix. C'est ainsi qu'au dire d'un contemporain on a vu sortir des ateliers que dirige Le Brun « vingt-quatre bassins circulaires de trois pieds de diamètre, historiés et ciselés, et un même nombre de pièces, de forme ovale, offrant dans leurs ornements l'histoire du prince et celle des plus habiles hommes du temps[5] ». Ces pièces d'apparat, d'un déplacement difficile, étaient faites pour le regard plus que pour l'usage, aussi exigeaient-elles de nombreux et riches accessoires. C'étaient des vases à la forme élancée que l'on posait dans les bassins comme de colossales aiguières au centre de leurs plateaux. C'étaient des brancards de métal destinés à servir de supports. Le lit de ces brancards était jonché de feuillages dont les branches trop généreuses laissaient déborder leurs touffes de bronze et d'or, que de jeunes faunes sculptés aux angles semblaient relever d'une main diligente. Des seaux décorés d'enfants, de tritons, de masques, de guirlandes et de bas-reliefs; des caisses à orangers dressées sur leurs socles; quatre buires gigantesques mesurant plus de 6 pieds; des vasques, merveilles de joaillerie; douze grands guéridons de 7 pieds de haut et comportant chacun trois statues; quarante-huit flambeaux dont les parties massives étaient formées de figurines ou de petits bas-reliefs représentant les *Travaux d'Hercule* et les *Mois de l'année*; deux balustrades d'un travail inestimable, des tables, des miroirs, des lustres, des cassolettes sans nombre, furent exécutés par une armée d'artistes admirablement disciplinés.

[1] « Le jeudy, 3 février 1667, MM. Le Brun, Le Roux, Doublet, disnèrent avec moi. M. Le Brun me dit les magnificences des noces (de la fille de Colbert et du fils de M. de Luynes, nommé de Chevreuse, et de la fille de M. de Luynes avec M. de Lavardin), que M. le chancelier avoit assisté aux noces et au souper. Il y eut ce jour-là revue, et cent cinquante soldats passant le bac de Conflans furent noyés, à la réserve de trois. » (*Journal d'Olivier d'Ormesson*, t. II, p. 500.) Ces noces avaient eu lieu le mardi 1er février 1667.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 225.

[3] *Ibid.*, p. 231.

[4] Nivelon, fol. 169.

[5] *Ibid.*, fol. 170. — Nivelon consacre trois pages de son manuscrit à la description des travaux d'orfèvrerie.

Les chambres de parade, les appartements privés, la salle du trône au Louvre et à Versailles, reçurent à profusion ces chefs-d'œuvre inventés par le fertile génie du Premier Peintre[1]. Ces pièces d'orfèvrerie, dont la fonte ou les fines ciselures attestent l'habileté de l'ouvrier, étaient enrichies de cristaux, d'émeraudes, d'agates, de topazes serties dans l'or. On n'avait pas eu à la cour de France le spectacle d'un pareil luxe. Et certes personne ne songeait à blâmer la magnificence du Roi. Les meubles de la Couronne avaient pour la France le double avantage de relever le niveau des industries d'art en stimulant le goût des fabricants, et, de plus, grâce à l'unité que Le Brun savait imprimer à l'œuvre essentiellement multiple et variée de l'ameublement des maisons royales, il dotait son pays d'un style décoratif que caractérisent l'ampleur et l'opulence, et qui a gardé dans l'histoire le nom de style Louis XIV ou style français[2].

Nivelon nous dit que la colonie des Gobelins avait été parfaitement ordonnée. Peintres, sculpteurs, orfèvres, ébénistes, fondeurs ou tapissiers, étaient à leur métier, sachant ce qu'ils avaient à faire, relevant de contremaîtres et de chefs d'atelier, de telle sorte que Le Brun, tenu de vivre au milieu de cette fourmilière industrieuse, jouissait néanmoins de sa liberté d'esprit et pouvait produire sans entrave ses ouvrages de longue haleine.

Les *Batailles d'Alexandre* datent de cette époque. D'après les historiens contemporains, on s'accorde à penser que la première de ces quatre toiles fut peinte peu après l'ouverture des Gobelins et que l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* fut achevée vers 1668[3], mais Louis XIV n'attendit pas que son peintre militaire eût terminé cette série magistrale de pages héroïques pour lui marquer son estime sous la forme la plus flatteuse.

[1] Nivelon, fol. 170 à 172.

[2] Est-ce à dire que la précipitation avec laquelle notre artiste a dû suffire à tout n'ait pas nui plus d'une fois à l'achèvement de certains de ses ouvrages? Ses innombrables dessins ont-ils atteint ce degré de perfection qui défie toute critique? Non. Nous partageons l'avis de P.-J. Mariette, qui écrivait un demi-siècle après la mort du peintre : « Si M. Le Brun avoit mis plus d'âme et de finesse dans ses desseins, s'il les eût assaisonnés de ce sel qui rend si piquans ceux des grands maîtres d'Italie, certainement il n'y auroit guère de plus beaux desseins que les siens, car il mettoit bien ensemble une figure, il a un trait correct et pur, ses expressions sont vraies, il entend parfaitement la science des grouppes et la distribution du clair-obscur, l'on ne peut enfin désirer un plus beau génie. M. Le Brun moins occupé auroit peut-être encore produit de plus belles choses que celles qui ont décidé de sa réputation, mais, ayant la direction générale de tous les ouvrages qui se faisoient pour un prince magnifique, sous l'empire duquel les arts fleurissoient, il ne lui étoit pas permis d'entrer dans tous les détails, il falloit qu'il s'en reposât sur d'autres et sa gloire en a souffert. Quoi qu'il en soit, un homme qui a produit les *Batailles d'Alexandre* méritera dans tous les temps une première place dans la peinture. » (*Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres;* Paris, 1741, in-8°, p. 119-120.) — M. A. Genevay a publié en 1886 (Paris, Rouam, in-4°) un volume ayant pour titre *Le Style Louis XIV, Charles Le Brun décorateur*, au cours duquel il s'est particulièrement appliqué à parler des ouvrages du maître exécutés dans les maisons royales, tels que meubles, tentures et pages décoratives. L'auteur, pour demeurer fidèle au plan qu'il s'était tracé, a dû traiter sommairement l'histoire proprement dite de Le Brun.

[3] Le Brun lui-même témoigne qu'il a mis très peu de temps à exécuter ces toiles colossales, et encore était-ce

On était au printemps de 1667. La campagne des Flandres allait s'ouvrir. Le Roi, qui s'était proposé d'honorer de sa présence la manufacture des meubles de la Couronne, dut ajourner ce projet afin d'aller prendre en personne le commandement de l'armée. A la veille de quitter Paris, il remit entre les mains de Colbert « son portrait renfermé dans un ovale de diamants très riches et considérables[1] », chargeant son ministre de faire tenir ce présent au Premier Peintre. Le Roi exprima en outre son vif déplaisir d'être empêché de se rendre lui-même aux Gobelins et voulut que Colbert eût soin de transmettre ses regrets à Le Brun[2].

De pareils témoignages émanant d'un souverain qui était l'idole de la France encourageaient l'artiste à solliciter la faveur insigne de suivre l'armée dans les Flandres. S'il faut en croire Nivelon, Louis XIV aurait eu l'initiative de ce voyage du peintre aux camps de Charleroi, de Tournai, d'Armentières, de Douai, de Lille[3]. Après tout, le monarque avait quelque intérêt à ce que l'auteur des *Batailles* eût vu de ses yeux le moderne Alexandre visitant avec soin les tranchées, « le pot en tête et la cuirasse sur le dos[4] », ou pénétrant, suivi de sa brillante escorte, dans les villes qu'il allait soumettre par les armes. Quoi qu'il en soit, Colbert, qui « avait multiplié les ressources de l'État pour fournir aux dépenses[5] » de la campagne, voulut être présent aux conquêtes du Roi. Il prit Le Brun dans sa chaise de poste, et eut pour lui toutes les attentions. La cour faisant étape à quelques lieues d'Amiens au milieu d'un corps de troupes qui s'était fortifié dans cette région, Louis XIV se rendit successivement dans les divers quartiers. Il daigna s'informer particulièrement du point où campait Le Brun, et renouvela ses ordres pour qu'on eût soin de la personne du peintre. Celui-ci eut place dans le cortège du Roi lors de ses entrées triomphales, et les notables des villes conquises se firent un devoir — le mot est d'un contemporain — « de le régaler en public afin d'honorer son mérite[6] ».

à l'époque de sa vie où il était « le plus occupé à la conduite des ouvrages du Roi ». (Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 63-64.)

[1] Nivelon, fol. 188.

[2] La remise du portrait eut-elle lieu immédiatement ou faut-il supposer que, d'accord avec Le Brun, le ministre jugea convenable d'attendre la visite du monarque aux Gobelins pour que l'offre royale en reçût plus de solennité? Nivelon est muet sur ce point. Toutefois, l'époque à laquelle fut fait ce présent se trouve suffisamment indiquée chez Nivelon pour que nous ayons cru devoir préférer sa version à celle de Guillet de Saint-Georges qui semble faire coïncider l'offre du portrait du Roi avec la nomination de Premier Peintre, ce qui donnerait à penser que le présent royal remonte à l'année 1662. (Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 26.) — D'Argenville, qui omet d'indiquer sa source, dit que Le Brun portait le portrait du Roi « à sa boutonnière, comme un ordre de chevalerie ». (*Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, t. IV, p. 129.) Les écrivains du XVII^e^ siècle ne nous avaient pas révélé ce détail.

[3] Guillet de Saint-Georges veut que Le Brun « ait obtenu de Sa Majesté la permission de l'accompagner ». (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 27.)

[4] *Siècle de Louis XIV*. (Œuvres de Voltaire, t. XIX, p. 340.)

[5] *Ibid.*, p. 337.

[6] Nivelon, fol. 189.

C'est au retour de cette rapide et glorieuse campagne où le siège de Tournai n'avait duré que deux jours, ceux de Furnes, d'Armentières, de Courtrai, de Douai un laps de temps égal, celui de Lille à peine neuf jours, que Le Brun acheva de peindre l'épopée militaire du vainqueur d'Arbelles.

Si variés, si remarquables que soient ses travaux, les *Batailles* dominent l'œuvre du peintre. Son éloge n'est pas complet lorsqu'on a rappelé les décorations du Louvre, de Versailles, de Vaux-le-Vicomte, de l'hôtel Lambert, la fondation de l'Académie, les Gobelins et leur école professionnelle, l'Académie de France à Rome, les conférences, si l'on omet de dire ce que valent les *Batailles*. Ce sont ces quatre toiles qui assurent à Le Brun le premier rang dans l'École française, immédiatement après Nicolas Poussin et Eustache Le Sueur. Les autres ouvrages de l'artiste, ses diverses créations, c'est avant tout la France qui en a tiré profit, tandis qu'en produisant les *Batailles*, c'est, semble-t-il, à sa gloire personnelle que le peintre a particulièrement travaillé.

En serait-il de même si Le Brun n'avait longuement mûri dans sa pensée ces pages héroïques? En nous reportant au séjour de l'artiste en Italie, nous le voyons s'éprendre d'admiration pour Constantin. Il traduit avec le pinceau les fresques où Raphaël a fixé la *Victoire du pont Milvius* et la *Harangue de l'Empereur devant Rome*. D'innombrables croquis révèlent le soin tout spécial qu'apporta Le Brun à s'assimiler ces œuvres grandioses. Est-ce le seul génie de Raphaël qui le séduit? La personnalité de Constantin n'entre-t-elle pour rien dans l'attrait du peintre à l'endroit des fresques du Vatican? De retour en France, notre artiste vient à Vaux-le-Vicomte. Fouquet l'a constitué l'ordonnateur de ses fêtes; le fastueux surintendant lui a demandé d'embellir sa princière résidence. Or, dans les intervalles que lui laissent ses coupoles décorées de déesses mythologiques, ses dessus de portes et ses panneaux aux allégories apaisées, la fière vision de Constantin ne cesse de hanter son esprit. Un jour que le cardinal-ministre est de passage chez Fouquet, il surprend le peintre méditant une composition nouvelle sur l'empereur d'Orient et, sans le prier beaucoup, il obtient de lui qu'il ose se mesurer avec Raphaël en traitant à sa manière la *Défaite de Maxence par Constantin*.

Ces faits ont leur importance. Charles Le Brun est un homme de pensée. La pente naturelle de son esprit l'incline aux conceptions viriles. S'il multiplie les scènes ingénieuses de la Fable sur les murs qu'il doit orner, c'est, n'en doutons pas, par condescendance, et encore a-t-il l'habileté de revenir sans cesse à la légende d'Hercule, qui autorise l'expression de la force, une forme mâle et robuste. Résolu à se faire un nom, il cherche quel pourrait être le thème d'une composition hors de pair dans laquelle il résumerait sa science, son génie, et qui demeurerait aux yeux de tous son œuvre maîtresse. Prompt à la synthèse, Le Brun n'a besoin que d'un type qui lui plaise, qui réponde à son tem-

pérament. Ce type, pendant près de vingt années, il croit l'avoir découvert dans l'empereur Constantin.

Survient la disgrâce de Fouquet. L'artiste est nommé Premier Peintre. Il se souvient de son séjour à Fontainebleau où Louis XIV lui a demandé de peindre les *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. Le succès de cette toile l'a troublé. La journée d'Arbelles éclipse celle du pont Milvius; le vainqueur de Darius porte ombrage dans l'esprit de l'artiste au vainqueur de Maxence. Tous deux ont reçu de l'histoire le surnom de Grand, mais les temps où ils ont vécu ne sont pas les mêmes. L'un se rattache à une période de décadence, l'autre appartient à l'antiquité. L'existence de l'un, plus remplie d'événements, plus féconde, exige un récit prolongé; la vie du second, plus courte, plus uniforme dans son éclat, se résume aisément. Constantin n'est pas seulement un guerrier, c'est un chef d'État et un législateur. Si vaste que soit l'empire d'un jour tracé par l'épée d'Alexandre, le roi de Macédoine est surtout un capitaine. Diodore de Sicile, Quinte-Curce, Arrien, Plutarque, écrivains fameux, ont raconté l'histoire d'Alexandre. Ils lui prêtent les sentiments et les réparties d'un héros. Sous leur plume, sous leur burin, le vainqueur d'Issus a la taille d'un géant. Et ce n'est pas en vain qu'ils nous montrent le fils de Philippe, nourri dès l'enfance par la lecture de l'*Iliade*, l'avenue de siècles qui le sépare de nous permet au poète et à l'artiste de l'identifier avec Achille. Les deux images se confondent.

C'en était fait du premier type adopté par Le Brun. Alexandre usurpa la place qu'avait occupée Constantin. L'œuvre maîtresse que l'artiste projetait de peindre lui apparaissait dans le rayonnement d'un drame héroïque dont les scènes alternées imposeraient à l'esprit par l'unité. C'est sur les champs de bataille qu'il allait surprendre son modèle.

Alexandre, à la veille de pénétrer en Asie, a distribué ses domaines à ses familiers, et lorsque Perdicas lui a demandé ce qu'il se réservait, il lui a répondu : l'espérance! Peu après, le capitaine traverse le Granique à la tête de sa cavalerie pour offrir le combat au roi des Perses campé sur la rive opposée au milieu de forces considérables. Des troncs d'arbres jetés pêle-mêle dans le lit du fleuve retardent le passage des Grecs, mais Alexandre, plus impétueux qu'aucun autre de ses lieutenants, est déjà parvenu avec l'avant-garde de son armée au point où l'attendait l'ennemi. Sa présence est le signal de l'attaque. On l'entoure. Un javelot l'atteint sans le blesser. Il frappe mortellement le gendre de Darius, mais quatre capitaines de l'armée perse l'assaillent en même temps. L'un d'eux va le surprendre par derrière et s'apprête à lui fendre la tête lorsque Clytus abat d'un coup de hache le bras du satrape. Cependant Alexandre tient tête à Rœsaces avec son épée. Les soldats macédoniens s'émeuvent du péril où ils voient leur capitaine; le gros de l'armée franchit péniblement le fleuve encombré, mais au premier plan les

plus intrépides forment une ligne menaçante sur les cadavres des cavaliers qui ont essuyé le premier choc et sont glorieusement tombés. Vers le fond, les troupes de Darius, resserrées dans un défilé, gênées par le voisinage d'une forêt, ne peuvent se déployer à l'aise. Encore qu'Alexandre soit au plus fort de l'action, l'audace dont il fait preuve, l'ardeur des chefs qui l'entourent, l'élan des cavaliers et des fantassins qui semblent combattre au pas de course, disent assez de quel côté penchera la victoire. D'ailleurs, les trompettes sonnent leurs fanfares, les étendards couvrent les fronts de leurs plis flottants et déjà l'armée d'Alexandre a pénétré au centre même des bataillons perses qui fléchissent, non toutefois sans lutter encore avec énergie. Les tièdes et légères vapeurs du matin enveloppent cette imposante mêlée.

Alexandre a franchi l'Euphrate. Il parvient au pied des monts Gordyens dans la plaine d'Arbelles. Quarante mille hommes composent son armée. Darius dispose d'un million de soldats. Toutes les nations qui s'étendent du Pont-Euxin aux extrémités de l'Orient lui ont fourni des renforts. Mais ces masses énormes vont causer la ruine de Darius. Si vaste que soit la plaine d'Arbelles, Darius n'a pu mettre en bataille qu'une partie de son immense armée. En vain se montre-t-il au milieu de ses Scythes et de ses Bactriens, assis sur un char étincelant d'or, le choc des escadrons d'Alexandre a été décisif. Et voilà qu'un prodige jette tout à coup le désordre dans les phalanges ennemies! Un aigle plane immobile dans l'espace au-dessus du roi macédonien. Aristandre, le devin, signale ce secours imprévu de la divinité qui assure le triomphe à l'armée d'Alexandre. L'action s'est ralentie. De même qu'il avait ouvert la journée du Granique par un coup d'audace, Alexandre veut marquer par un trait de valeur la journée d'Arbelles. Il pousse son cheval sur Darius, résolu à le frapper de sa main. Mais l'hécatombe humaine l'empêche d'approcher. L'attelage de Darius, éventré, lui sert de dernier rempart. Son conducteur, percé d'une javeline, est tombé. Le roi lui-même a pris peur. On lui amène un cheval et il s'apprête à descendre de son char. La confusion est au comble. Les éléphants et les chevaux couvrent le sol; les chariots aux moyeux armés de faux sont renversés; les soldats tombent sur place, ne pouvant opérer leur retraite au milieu de ce matériel encombrant. Seul, un lieutenant de Darius, couvert de vêtements somptueux et l'aigrette en tête, apparaît au premier plan libre d'entraves. Son effroi, la rapidité de sa fuite, le grade élevé dont il porte l'insigne, symbolisent la totale déroute de l'armée des Perses.

Dans le *Passage du Granique*, l'artiste a peint le début d'un combat. La *Bataille d'Arbelles* est le dernier acte d'une journée militaire. La première de ces toiles est éclairée par une lumière matinale; la seconde, par le soleil de midi.

Mais ce n'est pas tout de brusquer adroitement la victoire, il faut être grand dans le succès. Le Brun relègue au second plan l'appareil meurtrier des batailles pour mettre en

scène Alexandre et Porus. L'action s'est engagée près de l'Hydaspe. La cavalerie thessalienne a rompu les lignes indiennes dès l'ouverture du combat. Porus a résisté. La lutte a été sans merci, le carnage hors de proportion. Porus, grièvement atteint et fait prisonnier dans son camp, a perdu deux de ses fils, les meilleurs de ses chefs, près de vingt-trois mille hommes, ses chars et ses éléphants. Pendant qu'un soldat macédonien traîne un prisonnier attaché à la queue de son cheval et que d'autres captifs de l'armée indienne subissent les durs traitements des vainqueurs, le vieux roi, couvert de blessures, apparaît soutenu par trois des siens à quelques pas d'Alexandre. Celui-ci, à cheval, escorté de ses officiers visiblement fatigués par le rude combat qu'ils viennent de remporter, se tourne vers Porus. On sait qu'il l'interrogea sur la façon dont il voulait être traité, et que Porus se contenta de répondre : « En roi. » Frappé de la grandeur d'une telle parole, Alexandre rendit à Porus ce que les droits de la guerre lui avaient acquis.

La scène se passe dans un site planté d'acacias et de palmiers. L'éléphant que montait Porus a été tué et des soldats dépouillent l'animal. Un char est amené en toute hâte par les Indiens pour recueillir le roi blessé. Une draperie suspendue aux branches des palmiers forme une sorte d'abri au-dessus de la statue d'or d'Hercule. Ainsi le peintre a pris soin de nous rappeler que la rencontre d'Alexandre et de Porus a lieu dans le camp indien, car on sait que les peuples orientaux avaient coutume de porter sur les champs de bataille des images d'Hercule comme un gage de victoire. Les tentes indiennes s'échelonnent au second plan.

La lumière répandue sur cette toile est distribuée avec un art plein d'habileté. Le jour décline. Des nuages orageux couvrent çà et là l'horizon et s'harmonisent avec la lassitude générale, savamment rendue sur le visage des combattants. Par contre, des éclaircies se sont formées sur d'autres points et jettent leurs notes limpides à travers cette page émue et de grande allure.

Les trois œuvres que nous venons d'analyser s'enchaînent dans une gradation voulue par le peintre. Au passage du Granique, Alexandre apparaît dans sa fougue irréfléchie. Pour un peu, l'audacieux capitaine a failli payer de ses jours son emportement téméraire. Dans la plaine d'Arbelles, le courage d'Alexandre n'est pas moindre, mais la prudence tempère sa valeur. C'est seulement vers la fin du combat qu'il essaye d'atteindre Darius, pour frapper lui-même son ennemi, mais déjà sa victoire est assurée; ses soldats l'entourent, et, s'il les précède, ils sauront le protéger. Sur les bords de l'Hydaspe, Alexandre est un capitaine magnanime qui rend au vaincu son royaume et la liberté. L'impétuosité, la valeur, la grandeur d'âme, caractérisent sous le pinceau de Le Brun la personne invincible d'Alexandre. Le génie du peintre doit se reconnaître impuissant à dire davantage. Que pourrait-il rêver pour son héros? Comment le grandir encore? Rien, ce semble, ne

IMPRIMERIE NATIONALE.

peut ajouter à sa fortune, rien si ce n'est le triomphe, les cortèges populaires, l'acclamation, la gloire.

L'*Entrée d'Alexandre dans Babylone* couronne les *Batailles* épiques de Le Brun. Debout sur un char attelé de deux éléphants que couvrent de riches draperies brodées d'or, le triomphateur tient d'une main son sceptre surmonté de l'image de la Victoire, et de l'autre, l'arme du conquérant : l'épée. Sur sa tête est un casque magnifiquement orné, et ses tempes sont laurées. Des autels ont été dressés sur son passage; les parfums brûlent dans les cassolettes d'argent. Deux éphèbes montés sur les éléphants du char triomphal portent des vases d'or d'où s'échappe la fumée de l'encens. Le peuple de Babylone apparaît sur les remparts. Au fond, les jardins suspendus; à droite, des palais somptueux; au premier plan, la statue de Sémiramis, les cheveux dénoués, tenant une grenade dans sa main; au pied de la statue, des joueurs d'instruments couronnés de lierre, des soldats, des enfants et des femmes; vers la gauche, un cavalier fait ranger deux esclaves barbares qui portent un brancard couvert d'un tapis de velours cramoisi sur lequel est un vase d'or ciselé, de grandes proportions. Ce cavalier est le gouverneur de la forteresse, le garde du trésor royal, Bagophanes, qui a préparé l'entrée du vainqueur. La garde du roi marche à sa suite sur un chemin jonché de fleurs et de palmes. La majesté du cortège, l'enthousiasme des témoins, l'ordonnance heureuse de l'ensemble, la magnificence des vêtements, le reflet des armes et des trépieds de métal, sous la lumière franche du soleil d'Orient, donnent à cette composition superbe le mouvement et l'éclat d'une marche de demi-dieux.

Telles sont, imparfaitement décrites, les *Batailles d'Alexandre*[1]. Aucune page militaire signée d'un peintre français ne fait oublier l'épopée guerrière de Le Brun. Deux artistes, deux maîtres, ses contemporains, l'avaient précédé dans cet ordre de sujets. Mais, si vifs d'allure que soient les cavaliers de Jacques Courtois, le Bourguignon, si pittoresques que paraissent les bandits ou les reîtres de Cerquozzi, dit le Michel-Ange des Batailles, nous ne découvrons dans leur œuvre que des embuscades, des escarmouches, des coups de feu où l'esprit du peintre tient plus de place que la scène reproduite. Cerquozzi et le Bourguignon, très goûtés en leur temps, ont fait à tout prendre de la peinture de genre, alerte, pétillante, fine, prestement enlevée, mais rien de plus.

Les *Batailles* de Le Brun se réclament au premier chef de la peinture d'histoire. Le maître qui les a signées a voulu puiser aux sources mêmes de l'art : il s'est inspiré de la nature, il s'est nourri de l'antique et le seul précurseur dont la trace l'ait inquiété en lui

[1] Les contemporains de Le Brun comprenaient sous la dénomination de *Batailles d'Alexandre*, outre les quatre toiles dont nous venons de parler, le tableau des *Reines de Perse*, dont il a été question précédemment, et un *Porus combattant* que l'artiste avait ébauché, mais qu'il ne termina pas.

marquant sa route, le seul dont le style l'ait soutenu dans son propre travail, c'est Raphaël. Nous n'avons pas la prétention de rapprocher les *Batailles* de Le Brun de celles de Raphaël parce que l'élève du Pérugin, quoi qu'il tente, défend qu'on lui compare quelqu'un de ses descendants. Mais, si loin des fresques du Vatican que l'on veuille placer les *Batailles* du disciple de Poussin, nous ne connaissons pas d'œuvre qui dérive plus directement des *Batailles de Constantin*, aucune n'en rappelle plus éloquemment que les toiles de Le Brun l'ampleur, la magnificence, l'ordre sévère, le caractère et le style[1].

Le succès des *Batailles* fut considérable. Il nous serait aisé de relever ici les nombreux éloges décernés au peintre à l'occasion de ces œuvres maîtresses. Prosateurs et poètes célébrèrent à l'envi le haut talent de l'artiste. On cite volontiers à cette occasion le sonnet du Père Étienne Carneau :

Que tu brilles Le Brun d'une lumière pure!. . .

Depuis longtemps le poète est oublié, mais quelques-uns de ses vers portent l'empreinte du grand siècle et ne devaient pas périr :

Il n'est rien de si rare en toute la nature,
Qui ne cède le prix aux œuvres de ta main,
On pourroit te nommer le dieu de la peinture,
Puisque tu rends divin ce qui n'estoit qu'humain[2].

Plus rigoureuse dans sa méthode, il appartenait à la critique de ne pas s'en tenir à des

[1] C'est en songeant, n'en doutons pas, aux *Batailles d'Alexandre* que M. de Chennevières, au cours d'une étude signée « M. de Saint-Santin », rappelle combien notre génie national, stimulé par l'exemple de Le Brun, a été fidèle, durant la seconde moitié du XVII^e^ siècle, aux traditions de Poussin. (Voir *Gazette des beaux-arts*, 1^re^ période, t. XXII, p. 46.) Ailleurs, le même écrivain parle des « chevaux héroïques » des *Batailles* de Le Brun. (*Gazette des beaux-arts*, 1^re^ période, t. XXIV, p. 563.) Nous le concédons sans peine, il y a de la pompe dans l'allure des chevaux que peint notre artiste. Ce sont des « coursiers » que Racine a dû reconnaître, que Brascassat eût désavoués. Mais ainsi l'exigeait l'époque. On est de son temps. Au surplus, cette convention, ce style dont Le Brun, l'aurait-il voulu, n'était pas libre de se désintéresser, n'est point le fait du caprice ou de l'imagination. La nature a sa grande place dans les études préliminaires du peintre. C'est ainsi, écrit d'Argenville, qu'il eut « l'attention, quand il peignit les *Batailles d'Alexandre*, de faire dessiner à Alep des chevaux de Perse, qui sont plus minces de corps que les nôtres ». (*Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, t. IV, p. 130.) D'Argenville emprunte ce détail à l'abbé Dubos, secrétaire perpétuel de l'Académie française, né en 1670. C'est dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris, 1719, 2 vol. in-12, t. I, p. 257) que Dubos mentionne le fait. Son témoignage est celui d'un contemporain de Le Brun, car les meilleurs élèves du Premier Peintre, ses collaborateurs dans les travaux de Versailles, ont dû renseigner Dubos. Préparé par l'étude de la nature, notre artiste a dérobé à l'antiquité quelque chose de la magie de ses spectacles, de la beauté grave de ses héros, et l'antiquité lui a porté bonheur. Charles Blanc remarque avec raison que les sujets antiques ont inspiré de la façon la plus heureuse plusieurs grands maîtres de l'École française, tels que Poussin, Le Brun, David, Prud'hon, Ingres. (Voir *Gazette des beaux-arts*, 1^re^ période, t. XXIII, p. 198.) Le Brun, le plus fertile de tous, est aussi celui qui s'est le plus nourri de la pensée antique, nous ne disons pas du style.

[2] On trouvera le sonnet dont nous parlons dans les *Œuvres poétiques du Père Étienne Carneau*, dont le manuscrit

éloges sommaires et d'analyser les *Batailles*. La science du peintre étant réelle, on lui sut gré de sa science. La représentation fidèle des armes antiques, des chars, des équipages, des fabriques, excita l'admiration universelle. Personne, en apprenant que Genoëls, van der Meulen[1], Claude Audran[2] et d'autres peut-être avaient prêté leur utile concours au Premier Peintre dans l'exécution de ses pages épiques, ne songea que le mérite du maître fût amoindri parce qu'il s'était donné des collaborateurs. Est-ce que Raphaël, Jules Romain, Carrache et cent autres n'ont pas constamment procédé de la même manière? Tous n'ont-ils pas eu recours à leurs élèves[3]? Au surplus, lorsque parurent les *Batailles*, elles répondaient trop bien au sentiment général, aux aspirations des esprits en quête de grandeur, d'expansion, d'autorité, de gloire, pour que l'opinion publique ne fût pas pleinement subjuguée. Ces toiles immenses, à ne considérer que leurs dimensions, ne font-elles pas songer au mot que l'on prête à Puget : « Pour grosse que soit la pièce, le marbre tremble devant moi? » Le Brun cède, peut-être à son insu, au besoin de parler haut, de frapper le regard, de répondre par l'éclat prestigieux de vastes ensembles au faste dont s'entoure le Roi. Car c'est dans la personne du Roi que la France d'alors se résume. Aussi est-ce Louis XIV que l'on acclame devant l'image d'Alexandre. Les victoires de Condé, de Turenne, de Créqui, de Catinat, c'est à Louis XIV que la France se plaît à en reporter l'honneur. Quoi de plus naturel que la *Bataille d'Arbelles* ou l'*Entrée dans Babylone* parussent à des yeux prévenus de magnifiques allusions à la gloire militaire du monarque? En présence de ce mouvement d'opinion, les *Batailles* ne furent pas seulement reproduites en tapisseries de la plus grande richesse dans les ateliers des Gobelins[4], mais Audran et Édelinck reçurent l'ordre de les graver et l'on sait quelles

est conservé à la bibliothèque Mazarine (n° 2024, L, in-4°). Il a pour titre : « A Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roy et Grand Intendant des manufactures royales, sur son excellent tableau d'Alexandre. » Deux versions, légèrement différentes, du sonnet qui nous occupe existent dans ce recueil. L'une est imprimée, l'autre manuscrite. Celle-ci nous a paru préférable à celle-là, et les vers rappelés plus haut sont empruntés au manuscrit.

[1] Genoëls a collaboré aux fonds de paysage dans les *Batailles d'Alexandre* et van der Meulen a fait les chevaux de ces *Batailles*. (Voir *Le Musée d'Anvers*, par W. Bürger. *Gazette des beaux-arts*, 1re période, t. XI, p. 345.) Falconet avait, avant Bürger, parlé de la collaboration de van der Meulen. (Voir *Revue universelle des arts*, t. V, p. 375.)

[2] « M. Le Brun voulut que sur ses dessins, il (Claude Audran) ébauchât plusieurs figures du tableau du *Passage du Granique* et de la *Bataille d'Arbelles*. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 12.)

[3] Un certain Michel Chappotin de Saint-Laurent, attaché à la Bibliothèque du Roi vers le milieu du XVIIIe siècle, n'a pas écrit moins de 24 pages in-12, sous forme de lettre à d'Argenville, sur la question de savoir si Le Brun ne s'était point inspiré de Breughel pour dessiner le char de Darius dans la *Bataille d'Arbelles*. La peinture de Johann Breughel qui sert de base à la dissertation de cet oisif est au musée du Louvre. (Villot, *Notice des tableaux du musée du Louvre, Écoles allemande, flamande et hollandaise*, n° 60.) — On peut lire le texte de Chappotin dans la *Revue universelle des arts*, t. XVI, p. 35-46.

[4] Voir l'étude de M. Darcel sur les *Arts industriels à Londres*. (*Gazette des beaux-arts*, 1re période, t. XIV, p. 64 à 86.) L'auteur y parle incidemment des tapisseries exécutées d'après les *Batailles d'Alexandre* et ne peut se défendre d'une certaine sévérité à l'égard des exigences habituelles des peintres dans leurs rapports avec les ta-

estampes superbes sont dues au burin de ces deux maîtres. Promptement exécutées[1], mises à la portée de tous par la munificence du souverain, ces planches achevèrent de populariser la gloire militaire de Louis XIV et répandirent à travers l'Europe le nom désormais illustre de Le Brun. Jusque-là notre artiste n'était encore que le peintre officiel : les *Batailles* ont fait de lui le peintre français.

pissiers (p. 82). Le Brun, du moins, fait exception. Il n'aurait pas demandé aux artisans placés sous sa direction de traduire trop rigoureusement ses *Batailles*. Il lui parut suffisant que l'on usât de « quelques couleurs franches et solides employées par hachures ». Les peintres du XVIII^e^ siècle ont eu moins de ménagements. Ils voulurent que l'on reproduisît servilement leurs tableaux, tandis que les tapissiers prétendaient « que les peintres doivent restreindre leur palette aux couleurs de grand teint ». M. Darcel blâme les peintres et prend la défense des tapissiers. Nous partageons son avis, mais pourquoi s'attaquer à la science d'un éminent chimiste de nos jours et le faire responsable des prétentions non justifiées de certains peintres? Pourquoi faire table rase des « échelles chromatiques des couleurs »? Un progrès est toujours une conquête et si Le Brun s'est déclaré satisfait des procédés en usage à son époque, peut-être eût-il fait grand cas de plusieurs découvertes appliquées en ce siècle à la teinture des laines? Il n'eût évidemment pas oublié « qu'une tenture n'est point un tableau, mais un décor soumis à certaines conditions d'effet large et franc ». Ce sont là les principes et nul n'y voudrait contredire, mais nous nous refusons à croire qu'il faille imputer à la science les erreurs du métier. Toutefois, nous n'ignorons pas qu'un écrivain d'art, dans un Rapport sur l'Exposition internationale de Londres en 1871, à propos des tapisseries des Gobelins, a repris la thèse défendue quelques années auparavant par M. Darcel. M. Chevreul, qui s'est trouvé clairement visé dans ce travail, y a répondu. (Voir *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, t. LXXV, séance du 21 octobre 1872.) — On ne lira pas sans intérêt sur ces questions complexes certaines pages de la *Notice sur l'origine et les travaux de la manufacture impériale de tapisseries des Gobelins*, par C.-A. Guillaumot. (Paris, an VIII, in-8°.)

[1] D'après M. Duplessis, la gravure des *Batailles d'Alexandre* était achevée avant 1670, date à laquelle Louis XIV aurait fait don des planches à la Bibliothèque royale. (Voir *Gazette des beaux-arts*, 1^re^ période, t. VII, p. 131.) Nous pensons que seule, la gravure de Gérard Édelinck, d'après les *Reines de Perse* ou la *Tente de Darius*, exécutée en 1661, put être offerte à la Bibliothèque royale en 1670. Quant aux estampes de Gérard Audran, elles sont manifestement postérieures à 1670. Le *Passage du Granique* est daté 1672, la *Bataille d'Arbelles*, 1674, l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, 1675, *Alexandre et Porus*, 1678. Les *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, ne mentionnent de payements faits à Audran sur ce travail qu'à dater d'août 1670. (T. I, col. 474.) Les acomptes se succèdent jusqu'au 31 décembre 1677. (*Ibid.*, col. 543, 642, 709, 806, 927, 994.)

CHAPITRE VIII

1668-1678

LES GRANDES DÉCORATIONS

SAINT-GERMAIN — LE LOUVRE — VERSAILLES

Le Brun dans l'intimité. — Mort de Julienne Le Bé, mère du peintre. — Son tombeau. — Relations de Le Brun avec Mazeline, Francart, Israël Silvestre, Monnoyer, van der Meulen, Bonnemer, Édelinck, Houasse, Le Clerc, Bérain, Chauveau, Marsy, Cucci, Legeret, Tuby, Noël Coypel, les Le Moyne, Cotelle, Bermen, Corneille, Flamen, Verdier, Cuxac, Nocret, Mariette, Humbelot, Rousselet. — Son respect envers les peintres d'histoire. — Les orfèvres Légaré et Pierre Bain. — Réserve de Le Brun au sujet de ses propres ouvrages. — Acquisition de la collection Jabach pour la Couronne. — Quelle part revient à Le Brun dans cette négociation? — Le *Baptême de Notre-Seigneur par saint Jean*. — Daniel Huet. — Segrais. — Dessins de thèses à l'honneur de Louis XIV, Mazarin, Colbert. — Peintures du maître pour le Grand Condé. — Sa statue à Chantilly d'après le dessin de Le Brun. — Les Gobelins. — Une lettre de Le Brun sur les artistes qui le secondent. — Van der Meulen. — De Sève. — Louis XIV aux Gobelins. — Visites d'ambassadeurs à la manufacture. — L'exposition de 1673. — De l'art décoratif. — Du décorateur et de l'ornemaniste. — Le Brun décorateur. — Collaboration nécessaire du peintre, du sculpteur et de l'architecte dans l'œuvre d'art élevée à sa suprême puissance. — Michel Anguier. — Le décor participe des trois arts du dessin. — Le Brun architecte, sculpteur et peintre. — Palais élevé par lui à Saint-Germain pour le baptême du Grand Dauphin. — Le Feu de Versailles. — Catafalque de Séguier. — Reposoir des Gobelins. — Portail et chaire de Saint-Eustache. — Maître-autel des Grands-Augustins. — Porte Saint-Antoine. — Pyramide de la cour du Louvre. — Nouvel ordre d'architecture de l'invention de Le Brun. — Sa nomination à l'Académie d'architecture. — Girardon et Le Brun. — Sculptures de la porte Saint-Denis, des tombeaux de Turenne et de Vaubrun dessinées par Le Brun. — La décoration sculptée des vaisseaux du Roi. — Puget. — Y a-t-il eu rivalité entre lui et Le Brun? — La sculpture des fontaines de Versailles. — Peintures sur verre à Saint-Germain. — Sujets allégoriques. — Amours chasseurs, musiciens, danseurs, commerçants, guerriers. — Le lit du Roi. — Statues et groupes en argent. — Sujets tirés de la Fable. — Le pavillon de l'Aurore au château de Sceaux. — Autres peintures chez Colbert. — Peintures mythologiques des pavillons de Marly. — La galerie d'Apollon. — L'Aurore, le Soir, la Nuit. — Le *Triomphe de la Terre*. — Le *Réveil des eaux*. — Le poème de la nature physique. — M. de Chennevières historiographe de la galerie d'Apollon. — Les collaborateurs de Le Brun. — Ses continuateurs. — Duban et Delacroix. — MM. Muller et Cavelier. — Le Brun, Le Nostre et van der Meulen au siège de Cambrai. — Sujets historiques. — Tous les faits n'ont pas leur place dans l'histoire. — Le domaine de l'histoire est dans le passé. — Le Brun célèbre son temps sans cesser d'être peintre d'histoire. — L'Escalier des Ambassadeurs à Versailles. — Le salon de la Guerre. — Le salon de la Paix. — Pages militaires de la Grande Galerie. — Scènes pacifiques. — La décoration de la Grande Galerie résume le siècle de Louis XIV. — L'architecture. — La sculpture. — Les meubles. — Jean-Baptiste Massé et la Grande Galerie de Versailles.

Claude Nivelon, l'historiographe de Le Brun, dont les notes inédites se trouvent si fréquemment citées dans ce travail, occupé à l'énumération des travaux sans nombre de

l'artiste vers l'époque où il peignit les *Batailles*, suspend tout à coup son récit et fait au lecteur cette confidence :

« Une chose digne d'étonnement et d'admiration a été de voir M. Le Brun, au milieu de tant d'entreprises et des soins dont il s'acquittait à la cour, demeurer toujours maître de lui-même. On l'a vu pourvoir à la conduite du grand corps d'artisans dont il était le premier moteur sans jamais cesser de s'appartenir. Il rentrait en lui quand il le jugeait bon et avec tant de facilité qu'on ne pouvait soupçonner qu'il en fût sorti. Il traitait d'une affaire particulière ou des grands travaux de la Couronne avec modération, nullement inquiété ni embarrassé. Des caractères de cet ordre sont peu communs, et si l'on y fait réflexion on jugera qu'il est malaisé en un art si étendu, dont toutes les parties réclament la surveillance ou l'actif concours d'un seul, de posséder l'égalité requise pour le sage exercice d'un semblable ministère[1]. »

Nous n'avons garde de laisser dans l'ombre un aussi précieux témoignage. Il ajoute au portrait intime de notre artiste. C'est avec liberté, avec aisance que le Premier Peintre se meut dans le réseau compliqué de devoirs et d'occupations qui se réclament de lui. Son autorité n'a rien de l'agitation qui est le signe de l'impuissance lorsqu'elle se manifeste dans l'exercice du commandement. Il traite d'une affaire particulière ou des grands travaux de la Couronne avec modération. Il ne se montre ni inquiet ni embarrassé. Ses biographes avaient négligé ce détail. Tout empressés à dire ce que sont les peintures de Le Brun, leur nombre, leur importance, leur caractère, le lieu qui les renferme, ils ont omis de parler de l'homme. Essayons de les suppléer.

Aussi bien il y a plaisir à surprendre le peintre dans les actes de sa vie privée. Sa piété filiale, son obligeance, rendent sa mémoire aimable.

Il allait achever de peindre les *Batailles*, lorsque sa mère, Julienne Le Bé, qui habitait chez lui, probablement depuis la mort de Nicolas Le Brun survenue vingt années auparavant[2], mourut le 30 mai 1668. Les obsèques eurent lieu le 1er juin. Julienne Le Bé, décédée aux Gobelins, aurait dû être inhumée au cimetière de la paroisse Saint-Hippolyte, mais Le Brun obtint que ses restes seraient déposés dans l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Le curé de Saint-Hippolyte accompagna le convoi à Saint-Nicolas, où Julienne Le Bé fut descendue dans un caveau sous la chapelle de Saint-Charles Borromée. Le Premier Peintre et Jacques Dutel, orfèvre ordinaire du Roi, furent les témoins de l'inhumation[3], puis notre artiste s'occupa d'ériger un monument demeuré célèbre, dans lequel il rendit hommage à la foi chrétienne de sa mère.

[1] Mss., fol. 187.

[2] Voir *Pièces justificatives*, document III, § 4. *Décès de Nicolas Le Brun, père du peintre.*

[3] Voir *Pièces justificatives*, document III, § 8. *Décès et inhumation de Julienne Le Bé, mère du peintre.* — Nous voudrions dire à cette page si les frères de l'artiste,

On connaît ce tombeau, sculpté par Jean-Baptiste Tuby et Gaspard Collignon, sur les dessins de Le Brun. Enveloppée dans son linceul et demi-relevée, Julienne Le Bé, qui repousse de l'épaule la pierre sépulcrale, tient ses yeux fixés sur l'ange du Jugement sonnant la résurrection des morts. Sur le linceul est gravé le cri du Psalmiste : *Satiabor cum apparuerit gloria tua,* éloquente aspiration de l'âme, justifiée par l'élan d'un marbre vivant que la tombe a peine à retenir[1].

Nul doute que la colonie des Gobelins, l'Académie, les collaborateurs qui l'avaient secondé au Louvre, à Versailles, dans les églises ou les résidences fastueuses décorées par lui, ne se soient associés au deuil de Le Brun. En retour, il n'est pas un de ses confrères qui ne le trouve toujours disposé à partager ses joies ou ses tristesses. Il assiste au mariage du sculpteur Mazeline avec la fille du peintre Francart[2]. Par une coïncidence assez singulière, Francart contractait une seconde union le jour même où il mariait sa fille. Le Brun fut l'un de ses témoins[3].

Suzanne Butay avait tenu sur les fonts, en 1664, le premier enfant d'Israël Silvestre et de Henriette Sélincart; en 1670, Le Brun est pour la seconde fois parrain chez Silvestre qui loge aux galeries du Louvre. La marraine est Madeleine Le Foin, femme d'un secrétaire du Roi[4]. Suzanne Butay remplit le même office chez les peintres Jean-Baptiste Monnoyer[5] et François van der Meulen[6]. Son compère chez van der Meulen fut Évrard Jabach et le baptême eut lieu le 4 août 1671, c'est-à-dire précisément à l'époque où

Nicolas et Gabriel Le Brun, le peintre et le graveur, étaient décédés l'un et l'autre. En ce qui touche Nicolas, aucun doute n'est possible. Jal a eu sous les yeux son acte de décès. Le peintre est mort « le 28 septembre 1660 et fut inhumé le lendemain à Saint-Nicolas-du-Chardonnet ». (*Dictionnaire critique*, p. 754.) Le même auteur dit n'avoir pu découvrir l'acte de décès de Gabriel. Celui-ci, toutefois, vivait encore en 1657, ainsi que l'atteste une estampe gravée par lui. Peut-être est-il mort en même temps que son frère, mais assurément hors du territoire de la paroisse de Saint-Nicolas. On se souvient du service religieux célébré à Maincy le 1er octobre 1660 « pour les deux frères de M. Le Brun décédés à Paris le 27 septembre ». (*Pièces justificatives*, document IX, § 4.) La précision du texte relevé sur le registre de Maincy permet de supposer que la mort des deux frères de Charles Le Brun arriva le même jour. M. de Montaiglon admet qu'ils purent être victimes d'une épidémie. (*Archives de l'art français*, t. VI, p. 404-405.) Nous ne pensons pas qu'il faille se ranger à cette hypothèse. Le double décès a pu coïncider quant à la date, mais non quant à la cause qui l'a déterminé, sans quoi les mêmes obsèques auraient réuni les deux frères et la même église leur aurait servi de sépulture. Ce qui paraît certain, c'est que Gabriel n'existe plus au décès de sa mère en 1668, puisque Dutel est choisi comme témoin de ce décès par Charles Le Brun.

(1) Les lettrés que n'effraye pas la lecture des vers latins peuvent ouvrir le poème *Sculptura carmen* du Père Doissin, mort en 1755, âgé de vingt-sept ans. On trouvera dans ce livre (édition de 1757, Paris, Le Mercier, in-12, p. 50) une description du tombeau de Julienne Le Bé en vers d'une rare élégance :

Plus tamen ipsa placet moles vicina sepulchri...

L'édition de 1757 renferme d'ailleurs une traduction française qui se trouve placée à la suite du texte latin et à laquelle on a donné une pagination spéciale. (Voir p. 65 et suiv. de cette traduction.)

(2) 15 juillet 1669. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 292-293.)

(3) *Archives de l'art français*, t. III, p. 174-176.

(4) 3 juillet 1664, 23 août 1670. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 408-409.)

(5) 22 avril 1669. (*Ibid.*, p. 310.)

(6) 4 août 1671. (*Ibid.*, p. 298.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

Le Brun poursuivait les délicates négociations qui firent entrer dans le cabinet du Roi les dessins de la collection de Jabach. Ce rapprochement permet de penser que le mandataire de Colbert sut rester dans des relations cordiales avec Jabach, sans rien sacrifier pourtant des intérêts du Roi au cours d'une transaction difficile.

François Bonnemer travaille aux Gobelins, aussi les témoins de son mariage sont-ils nombreux. On les voit ajouter à leur signature la curieuse mention « tous amy en commun des mariez ». Le nom de Le Brun se confond sur l'acte avec ceux de Jean Mosin, père de la mariée, Jean Jans, Baudren Yvart, Tuby, de Sève, Rousselet, Rochon, Kelkove[1]. Gérard Édelinck épouse une fille du graveur Regnesson : Philippe de Champaigne et Le Brun l'assistent. Son premier enfant, Charles Édelinck, sera le filleul de Suzanne Butay et un autre de ses fils aura pour parrain le Premier Peintre[2].

Nous pourrions suivre encore notre artiste ou Suzanne Butay au foyer de René Houasse[3], Sébastien Le Clerc[4], Jean Berain[5], François Chauveau, Gaspard II Marsy, Domenico Cucci, Legeret, Tuby, Noël Coypel, Jean Le Moyne de Joinville, Jean Le Moyne de Paris, Jean II Cotelle, François Bermen, Jean-Baptiste Corneille, Flamen, Verdier[6], et chez un peintre ignoré du nom de Cuxac, attaché à la conservation des tableaux du Roi[7]. Le Brun signe l'acte de décès de Madeleine Boucher, femme de Charles Nocret[8].

Non content de prodiguer à ses confrères des marques répétées de son attachement, il se montre plein de déférence et de réserve à l'égard des peintres d'histoire. Nivelon nous donne sur ce point de précieux détails. Le biographe vient de parler des Gobelins. Les meubles de la Couronne, façonnés sous les yeux du Premier Peintre et d'après ses dessins, ayant entraîné l'écrivain dans de longues digressions, il termine ainsi :

« Encore que tous les ouvrages dont je viens de parler puissent faire juger par leur quantité que la vie d'un seul homme ait difficilement suffi à leur exécution, cela n'empêcha pas que M. Le Brun ne conduisît tout ce qui s'est fait au palais des Tuileries et dans tous les lieux où Sa Majesté a fait éclater sa puissance, comme Saint-Germain et

[1] Kelkove pour van den Kerkove. 8 février 1672. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 46.)

[2] 1er mai 1672, 1er avril 1673, 15 janvier 1677. (*Ibid.*, p. 131-132.)

[3] 5 février et 27 novembre 1673. (*Ibid.*, p. 91-92, 181.)

[4] 21 novembre 1673, 23 juillet 1675. (*Ibid.*, p. 225.)

[5] 18 août 1675. (Jal, *Dictionnaire critique*, p. 197.)

[6] Voir le résumé des actes concernant ces artistes aux *Pièces justificatives*, document III, § 3.

[7] 23 février 1676. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 96.)

[8] 17 février 1674. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 326.) — Les rapports affectueux du peintre ou de sa femme avec les artistes de leur temps datent de loin. Dès le 16 août 1647, Le Brun est parrain chez le « maître graveur imager en taille-douce », Pierre Ier Mariette (Jal, *Dictionnaire critique*, p. 837); le 26 octobre suivant, il est parrain chez le graveur Jean Humbelot (*ibid.*, p. 694); le 24 mai 1648, il accepte le même titre chez le graveur Gilles Rousselet (*ibid.*, p. 1094) et le 6 février 1650, Suzanne Butay est à son tour marraine chez Rousselet. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 391.)

Versailles. Sa présence était partout nécessaire, le Roi n'étant pas satisfait que son Premier Peintre n'eût dessiné, vu ou approuvé tout ce qui s'est exécuté dans ses palais. Il faut excepter pourtant les dessins et tableaux des appartements royaux, M. Le Brun ayant voulu laisser les habiles personnes qui y ont été employées dans une entière liberté; on le vit s'appliquer à ne les pas restreindre dans leurs productions, bien que, par sa qualité de Premier Peintre, il fût en droit de les faire entreprendre sur ses dessins[1]. »

Ce portrait diffère sensiblement de l'image fantaisiste que nous ont transmise certains écrivains. Où est le maître impérieux, jaloux, absolu, personnel dont ils parlent? Il en est sans doute de sa domination hautaine sur les hommes qu'il dirige comme de ses procédés mesquins à l'égard de Le Sueur et de Poussin. Toutes ces fables sont sans fondement. Elles ne résistent pas à l'examen. Les contemporains de Le Brun, si leurs écrits avaient été lus avec plus d'attention, auraient protégé sa mémoire contre les attaques des Bonaventure d'Argonne du dernier siècle ou de leurs continuateurs. Au surplus, le récit de Nivelon ne renferme rien de surprenant. Ce ne sont pas seulement les peintres d'histoire qui ont pu travailler librement, suivant la pente naturelle de leur esprit, de leur inspiration. Des dessins d'orfèvrerie, à défaut des pièces mêmes qui n'ont pu échapper à la fonte, permettent à toute heure de constater que le Premier Peintre n'essaya pas de plier à son propre style les artisans de mérite employés pour le Roi et dont il avait la haute direction. De ce nombre furent Légaré, Pierre Bain et maint autre[2].

A ce respect de Le Brun pour l'œuvre d'autrui s'ajoutait une grande retenue lorsqu'il s'agissait de ses ouvrages. Ce n'est plus sur la foi de Nivelon que nous parlons de la sorte. On pourrait croire à quelque préférence de sa part. C'est un étranger, Louis Le Laboureur, bailli de Montmorency, qui atteste le fait. Dans une lettre descriptive des peintures de Saint-Germain adressée à M^lle^ de Scudéry par Le Laboureur, l'écrivain s'exprime ainsi : « Vous connaissez la modestie de M. Le Brun qui n'est pas moins admirable que ses ouvrages. Il ne parle bien volontiers que des choses qu'il n'a point faites, et comme

[1] Mss., fol. 186-187.

[2] On a pu voir, notamment à l'exposition rétrospective de Beauvais, en 1869, un superbe dessin de Pierre Bain, d'un facture très personnelle, signé et daté de 1683. D'autre part, on lit sous la plume de Leroux de Lincy (*Histoire de l'orfèvrerie*, p. 142) : « Pierre Germain, orfèvre, fut présenté à vingt ans, à Louis XIV, par Le Brun, son maître, qui dirigea tous ses ouvrages et qui ne lui en disputa pas l'honneur. » — On en pourrait dire autant de Claude Ballin. (Voir, au sujet de cet artiste, M. P. Mantz, *Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française*, dans la *Gazette des beaux-arts*, 1^re^ période, t. X, p. 137 et suiv.) — Notre artiste savait d'ailleurs se montrer en toute circonstance juste appréciateur du mérite de ses contemporains. Jacques Sarazin étant mort le 3 décembre 1660, un « inventaire », c'est-à-dire une vente des œuvres d'art qu'il possédait, eut lieu après son décès. « A cet inventaire, écrit Guillet de Saint-Georges, on acheta pour M. Le Brun un Enfant de marbre qui est assis sur un dauphin et qui a deux pieds et demi de hauteur. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 123.)

celles que nous regardions viennent toutes ou de ses mains ou de sa teste, il se contentoit de nous les montrer sans nous en faire remarquer l'esprit[1]. »

Un homme de ce caractère devait être en mesure de mener à bien plusieurs sortes d'entreprises. Maître de lui, prudent, instruit, distingué, Le Brun possédait les hautes qualités d'un administrateur. De longue date il s'était montré négociateur habile lorsqu'il s'était agi des intérêts de l'Académie. Directeur des Gobelins, il avait de prime saut rendu florissante la manufacture des meubles de la Couronne. Garde du cabinet des tableaux du Roi, une part lui revient dans la création du musée des dessins.

Vers 1670, Évrard Jabach, le riche banquier, d'origine allemande, directeur de la compagnie des Indes orientales, que son goût pour les œuvres d'art avait rendu célèbre dans toute l'Europe, se trouva subitement sans ressources. S'était-il montré trop prodigue? Des opérations malheureuses avaient-elles ruiné son crédit? On l'ignore. Quoi qu'il en soit, après s'être dessaisi de quelques pièces de son cabinet, l'amateur, pressé par d'impitoyables créanciers, dut songer à se séparer de la totalité de ses trésors. C'est à Londres qu'il avait en partie formé sa collection, après la mort tragique de Charles Ier. La vente de l'infortuné monarque s'était prolongée durant trois années, et Jabach n'avait cessé de suivre les enchères de l'encan royal non sans acquérir un nombre considérable d'ouvrages de premier ordre.

Le moment venu de vendre à son tour, il lui parut naturel que les dépouilles d'un roi allassent enrichir les galeries d'un souverain. Il offrit à Louis XIV d'être son acquéreur. Colbert ne repoussa pas la proposition de Jabach, et sûrement Le Brun fut de son côté favorable au projet. Mais Colbert, en ministre économe, fixa le prix qu'il entendait mettre à l'acquisition. Fouquet eût certainement agi avec moins de rigueur. Fouquet, il est vrai, ne songeait guère aux intérêts du Trésor. D'autre part, il ne paraît pas que Colbert ait jamais permis que l'on discutât ses décisions. Si donc Le Brun ne s'éleva pas ouvertement contre l'opinion du ministre au cours des longues négociations que nécessita l'achat de la collection de Jabach, il ne fit que son devoir puisqu'il était lui-même fonctionnaire de la Couronne; de plus, il prit en cela le seul parti sensé, n'étant pas maître, l'eût-il voulu, de faire fléchir Colbert sur une question de finances.

Le premier état fourni par Jabach embrassait les dessins, les tableaux, les diamants, les marbres, les bronzes, les meubles, la vaisselle d'argent et les planches gravées, en un mot tout ce que possédait l'amateur. L'ensemble était estimé par lui 581,025 livres. Mais la totalité de ces objets ne pouvait convenir au Roi. Colbert fit savoir à Jabach qu'il ne traiterait avec lui que pour ses dessins et ses tableaux. Ce point résolu, l'amateur fit

[1] *La Promenade de Saint-Germain, à mademoiselle de Scudéry;* Paris, G. de Luyne, 1669, in-12, p. 18.

porter, le 8 février 1671, « de grand matin », à « l'hostel de Grammond », toiles et dessins pour y être soumis à l'examen.

A quels experts le ministre eut-il recours? Il est assez difficile de l'établir. Sauf Barbier du Metz, « trésorier des parties casuelles », dont le nom revient à tout propos dans la correspondance relative à cette affaire, nous ne connaissons pas les divers commis qui, par flatterie peut-être envers Colbert, eurent le mauvais courage de déprécier les dessins possédés par Jabach. Un mémoire anonyme et sans date, rédigé, croyons-nous, en février 1671, existe aux manuscrits de la Bibliothèque nationale. Ce document renferme une estimation des dessins proposés à Colbert. Toutefois, les considérants de l'auteur ont un caractère à part.

La pièce débute par cette déclaration relative à l'ensemble des dessins : « Le prix que M. Jabach demande de ses desseins paroit exorbitant. A la vérité, il y a quelques grands desseins de Raphaël, Julle Romain et autres grands maîtres qui sont considérables, mais il y en a aussi quantité de ces mêmes maistres qui sont fort petits, où il y a peu de travail et beaucoup de peu finis. »

Déjà cette restriction peut sembler étrange. Elle révèle des préoccupations inconciliables avec le goût d'un artiste. Mais voici qui est plus grave. « L'on croit, poursuit l'expert, que pour régler le prix de ces desseins il en faut considérer en quelque sorte la rareté, et combien il cousteroit pour en faire faire de semblables et d'une aussy grande ordonnance, mesmes par des peintres médiocres, ou mesmes pour en faire faire des copies. Car si l'on voulloit avoir égard à ce qu'ils ont cousté, l'on estime que led. s^r^ Jabach les a peut-être plus achepté qu'il n'en demande. »

Singulière façon d'emmêler les choses! D'une part, on constate la rareté des pièces, la modération qu'apporte Jabach dans ses prix et tout aussitôt on suppute ce que coûteraient des copies de ces pièces ou même des dessins originaux émanant de peintres médiocres! Quel marchandage est-ce là? Qui donc ose faire injure à ce point au goût éclairé de Colbert que de l'entretenir de dessins de sixième ordre à faire exécuter pour le cabinet du Roi lorsqu'il a devant les yeux une collection unique d'originaux par Raphaël, Jules Romain, Michel-Ange, Léonard, Filippo Lippi et cent autres?

Mais c'est une idée fixe chez notre auteur. Il revient à nouveau sur les copies. « Quant au prix, dit-il, que l'on demanderoit pour en faire faire de pareille grandeur et autant chargés d'ouvrages ou mesme pour les copier, M... ne croit pas que personne voulût entreprendre de le faire à moins de 200 ou 300 livres pour les grands, et de 20, 25, 30, 40 et 50 pour les petits. »

Il n'y a pas à s'y méprendre, le rapporteur anonyme qui nous occupe envisage les copies comme une compensation très acceptable si les ressources du Trésor ne permettent

pas d'acquérir les originaux. Colbert, en possession de cette pièce, écrivit au verso, après l'avoir lue : « A M. du Metz, qu'il m'en parle. » Ce n'est donc pas le « trésorier des parties casuelles » qui s'est rendu coupable d'un pareil écrit. Nous pouvons affirmer, d'autre part, que ce ne peut pas être un artiste. Il y a dans les lignes qu'on vient de lire une absence de critique si évidente, des vues mercantiles tellement abaissées et étroites, qu'il n'est pas permis d'en chercher l'auteur dans les rangs de l'École. Que dis-je, un officier de la jurande eût été mieux inspiré!

Cependant c'est au Premier Peintre de Louis XIV qu'un écrivain de nos jours attribue gratuitement ce mémoire. En 1855, Paul Lacroix, au cours d'une étude sur les dessins du Louvre, n'a pas craint d'écrire : « Le Brun avait été chargé par Colbert de faire un rapport motivé sur les collections de Jabach. » Et plus loin : « Il remit à M. du Metz cette note autographe, non signée[1]. » Suit le texte du rapport dont nous venons de parler. L'affirmation de Paul Lacroix est formelle, mais elle ne repose sur aucun fondement. Pas une pièce ne permet d'établir que Le Brun ait reçu mission de Colbert d'évaluer les collections de Jabach. L'écrit que nous avons résumé ne fut pas remis à Barbier du Metz comme le suppose Lacroix, puisque Colbert le lui transmet après l'avoir lu et se propose d'en conférer avec lui. Enfin, cette pièce barbare n'est pas un autographe de Le Brun : l'original est à la Bibliothèque nationale et le Premier Peintre ne l'a pas écrit. Les hypothèses de Paul Lacroix sont donc contredites par les faits, mais il n'était pas nécessaire de tant de preuves pour dégager Le Brun d'une responsabilité qu'il ne saurait encourir.

M. F. Reiset, historien consciencieux des origines des dessins du Louvre, récemment encore directeur des Musées nationaux, a eu comme nous entre les mains l'autographe anonyme en question, et la pensée ne lui est pas venue de l'attribuer à Le Brun. Bien plus, c'est d'une plume irritée qu'il relève la grossière ignorance du rapporteur et présume ce que dut souffrir le Premier Peintre en constatant qu'un écrit de cette nature avait été lu par Colbert. « Le Brun, dit-il, qui était l'ami de Jabach et avait travaillé pour lui, Le Brun qui n'était pas seulement un artiste de talent, mais aussi un curieux faisant collection et sachant fort bien vendre au Roi les tableaux de maîtres qu'il possédait[2], en même temps que ses propres ouvrages, Le Brun a-t-il pu s'associer sans une énergique protestation à une appréciation aussi sauvage et à de pareilles inepties[3]? »

[1] *Revue universelle des arts*, t. I, p. 109. — Paul Lacroix a réimprimé son travail sur la collection de Jabach dans ses *Mélanges bibliographiques*. (Paris, 1871, in-12, p. 101 à 136.)

[2] On lit dans les *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey (t. I, col. 672), à la date du 11 octobre 1673, la mention qui suit : « Payé à Le Brun pour prix de quatre tableaux de différens maîtres, sur divers sujets, 2,300 francs. » Nul doute que le Premier Peintre, dans la circonstance, ne cède au Roi des tableaux acquis de ses propres deniers pour sa collection personnelle.

[3] *Notice des dessins du musée du Louvre*, t. I. Introduction, p. XII.

Qu'ajouter à ce ferme langage? Un seul témoin reste à entendre. C'est Jabach, qui, le 10 mars 1671, adresse à Barbier du Metz une dernière lettre dans laquelle il semble se plaindre qu'on n'ait pas consulté le Premier Peintre. Il signale la rareté de 800 dessins qui lui reviennent, dit-il, l'un portant l'autre, « à plus de 100 écus pièce et en valent plus de 300 chacun », puis il ajoute : « Aussi ne doivent-ils pas passer pour desseins, mais pour des meilleurs et plus friands tableaux de l'Europe lorsqu'ils seront embordurés. Un homme cognoissant iceux le peut dire, et Monsieur Le Brun mieux que personne en ayant une connoissance plus achevée. » Quelques lignes plus loin, l'infortuné collectionneur laisse échapper ce cri d'angoisse : « Je parle à vous, Monsieur, ne cognoissant autre à qui m'adresser; si Monsieur Perrault estoit de mes iuges ie le prierois de me traicter en ce rencontre-cy en crestien et non en More. » Ces lignes attristées renferment la preuve que Jabach ignore quels sont ses juges; il est donc possible que Le Brun, en raison même des relations qui l'attachaient à Jabach, se soit vu récusé par Colbert au cours de ces longues expertises. Toutefois, lorsque le marché eut été conclu et que les 101 tableaux et les 5,542 dessins acquis de Jabach pour 220,000 livres furent apportés au cabinet du Roi, Le Brun dut apposer sa signature auprès de celles du vendeur et de Barbier du Metz sur les inventaires vérifiés[1].

A l'époque où se déroulaient ces événements, notre artiste achevait, non sans peine, un *Baptême de Notre-Seigneur par saint Jean* qu'il avait imprudemment promis, on se le rappelle, aux marguilliers d'une paroisse de Caen. L'histoire de cette peinture n'est plus à faire. M. le marquis de Chennevières l'a racontée dans ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*[2]. D'autre part, nous donnons plus loin, dans la correspondance du peintre, deux lettres où il est question de ce tableau d'église. Elles sont adressées à Daniel Huet, le célèbre évêque d'Avranches, ancien curé de la paroisse Saint-Jean, à laquelle était destinée l'œuvre de Le Brun. Ces lettres sont précieuses à plus d'un titre. Elles montrent quelle était la notoriété du Premier Peintre en ces années brillantes, quel prix on attachait à posséder un ouvrage de

[1] Les actes et la correspondance relatifs à cette acquisition ont été en majeure partie publiés par Paul Lacroix et M. Reiset dans les ouvrages que nous citons plus haut. Les pièces originales sont conservées à la Bibliothèque nationale, département des manuscrits, fonds Cangé, n° 869. On peut consulter en outre sur Jabach : *Les Amateurs d'autrefois*, par L. Clément de Ris (Paris, 1877, in-8°, p. 125-152), et le *Dictionnaire des amateurs français*, par M. E. Bonnaffé, p. 144. — Quelques années avant la cession des dessins de Jabach au cabinet du Roi, Armand-Jean Duplessis, duc de Richelieu, avait joué à la paume avec Louis XIV sa propre galerie et le Roi, ayant gagné la partie, paya les tableaux d'après leur estimation faite par Le Brun. M. Bonnaffé a publié la quittance notariée donnée en cette circonstance par le duc de Richelieu. Cette pièce avait été communiquée à notre confrère par M. le vicomte Delaborde. (Voir *Chronique des arts*, année 1883, p. 152.)

[2] Paris, Dumoulin, 1847-1862, 4 vol. in-8°, t. I, p. 156-157.

sa main, quelles influences on faisait agir autour de lui. Daniel Huet, Charles Perrault, sont intéressés dans l'affaire, et plus tard Segrais, friand d'anecdotes, écrira : « Le tableau du grand autel de notre paroisse de Saint-Jean, en cette ville de Caen, qui représente le *Baptême de Notre-Seigneur*, est de M. Le Brun. Il en faisoit une si grande estime que, peu d'années avant que de mourir, il offroit d'en donner une somme très considérable, beaucoup au-dessus de ce qu'il en avoit reçu[1]. »

Qu'y a-t-il de vrai dans ce récit? Le tableau de Le Brun est au musée de Caen. Nous l'avons vu. Il n'est pas sans duretés dans le coloris. Commencé en 1666, sinon plus tôt[2], il ne fut achevé qu'en 1670, et l'artiste a livré lui-même le secret de sa lenteur.

« C'est avec bien du déplaisir, écrit-il, que j'ai gardé si longtemps ce tableau chez moi. Mais je vous dirai qu'il n'y a pas tout à fait de ma faute, car lorsque M. de Blémur me proposa de faire ce tableau, il ne me parla que du dessin et de le faire faire par un autre. Depuis, il m'a dit qu'on désiroit que j'y travaillasse de ma main, et comme je n'ai pas de temps à moi, je suis obligé de dérober le temps qu'il me faut consacrer à ce tableau à mes heures de repos, et n'en ayant que peu, j'ai eu de la peine à trouver celui qu'il a fallu donner à cet ouvrage[3]. » Le *Baptême* a donc été peint par plusieurs mains; Le Brun sans doute y a donné le dernier coup, mais la touche est pénible.

Ce que nous voulons retenir de ces lignes, c'est l'aveu des occupations accablantes qui pèsent sur l'artiste.

Vers le même temps, des dessins de thèses furent demandés en assez grand nombre à Le Brun. L'un est à l'honneur de Louis XIV. Saturne, la Renommée, la Providence, la Monarchie française, Apollon et les divinités marines servent d'emblème à d'ingénieuses allégories dont l'objet est de glorifier le Roi[4]. La prévoyance et la valeur du monarque inspirent le Premier Peintre, qui trouve le secret de combiner sans cesse les mêmes images sans se répéter, et le frontispice d'une deuxième thèse met en lumière ces vertus royales[5]. La Tempérance et le Courage guident un vaisseau dont le Roi s'est constitué le pilote : tel est le sujet d'un troisième tableau[6]. Puis, c'est Mazarin dont l'illustre mémoire reçoit l'hommage de Le Brun[7], c'est Colbert dont le buste apparaît, gardé par le chien et la licorne, comme il sied à un ministre fidèle et ménager des finances publiques[8]. Dans une nouvelle composition, Colbert est représenté au milieu d'attributs qui rappellent sa charge de surintendant des bâtiments[9]. En 1668, Jean-Bap-

[1] Nous empruntons ces lignes de Segrais à l'ouvrage de M. de Chennevières, *loco cit.*

[2] Voir *Écrits du maître*, lettre XII.

[3] *Ibid.*, lettre XIII.

[4] Nivelon, fol. 281-282.

[5] Nivelon, fol. 283.

[6] *Ibid.*, fol. 282.

[7] *Ibid.*, fol. 283-284.

[8] *Ibid.*, fol. 284.

[9] *Ibid.*, fol. 286-287.

tiste Colbert, marquis de Seignelay, fils du ministre, alors âgé de dix-sept ans, soutint une thèse : notre artiste l'orna d'un dessin dans lequel il célébra la campagne des Flandres[1]. Ces deux derniers dessins ont pour fond le palais des Tuileries auquel on travaillait à cette époque. Il faut citer encore la thèse de la Guerre dont l'allégorie a trait à la campagne de Hollande[2], la thèse de la Paix composée en l'honneur du jeune fils de Colbert de Croissy, frère du ministre[3]. Le Brun composera plus tard la thèse de la Religion « sur le sujet de l'anéantissement de l'hérésie dans ce royaume » — le mot est de Nivelon[4] — et l'artiste semblera se faire un jeu dans cette page de toutes les difficultés que présente l'allégorie la plus vaste et la plus philosophique. Édelinck et Rousselet ont gravé la plupart de ces dessins.

Le Brun ne quitte le crayon que pour le pinceau. Le Grand Condé l'avait obligé de son crédit. Aussitôt l'artiste peint une toile dans laquelle il représente *Vulcain apportant à Vénus les armes d'Énée* qu'il vient de forger. Vénus est sur un char; Cupidon s'appuie nonchalamment sur les genoux de la déesse et tient dans sa main deux colombes. Vulcain est accompagné d'un cyclope, et derrière eux se voit l'entrée du palais d'airain qui sert d'atelier au dieu forgeron. Les armes qu'il a façonnées sont un casque, une épée et un bouclier. Une des filles de Jupiter s'est approchée de Vulcain, elle semble l'instruire sur le caractère du casque qu'il vient d'achever et dont le sommet est orné d'un coq terrassant un aigle. De son côté, Vénus appelle le regard de Vulcain sur les fleurs de lis qu'elle lui a demandé de ciseler autour du casque et elle lui révèle que les lis triompheront de l'aigle impériale par le puissant secours du prince valeureux dont les armes sont au service de la France; mais Cupidon essaye d'arrêter sa mère dans sa confidence, tandis que Vulcain et son robuste compagnon paraissent émerveillés de ce qu'ils entendent. Ce tableau fut offert au Grand Condé pour prendre place au-dessus d'une cheminée dans son hôtel à Paris.

Une seconde toile était également destinée au prince de Condé. C'était un *Bacchus rencontrant Ariane dans l'île de Naxos*. Le Brun n'acheva pas cette composition et un peintre s'étant permis, après la mort de l'auteur, de toucher à son ébauche pour la terminer, encourut, comme nous le verrons plus loin, le blâme de toute l'Académie.

Mais si le Grand Condé ne posséda pas le *Bacchus* que lui réservait notre artiste, il vit se dresser dans le parc de Chantilly sa propre image en marbre blanc, sculptée sur les dessins de Le Brun. Il était représenté au repos, accoudé sur un globe terrestre,

[1] Nivelon, fol. 287.
[2] *Ibid.*, fol. 288.
[3] *Ibid.*, fol. 290.
[4] *Ibid.*, fol. 291. — Cette thèse est de beaucoup postérieure à la période qui nous occupe en ce moment; nous y revenons à sa date, mais nous avons cru devoir la signaler ici pour ne la point séparer des principales compositions de cet ordre.

IMPRIMERIE NATIONALE.

tenant dans une main le bâton de commandement qui avait décidé de la prise de Fribourg, et dans l'autre le plan déroulé du somptueux château de Chantilly. Le piédestal sur lequel posait ce marbre héroïque était entouré de lauriers[1].

Cependant les Gobelins réclamaient l'active direction du Premier Peintre, et si lourde que fût la part de Le Brun dans le travail de la manufacture dont les ateliers étaient sans cesse en activité, il lui fallait en outre s'acquitter des devoirs de sa condition. C'était un publiciste qui réclamait de lui l'état détaillé des artistes employés aux Gobelins, et Le Brun s'empressait de le satisfaire.

Nous avons une lettre, de mars 1673, adressée à M. Dan, à Paris, qui renferme les noms de dix-sept peintres, sculpteurs, ciseleurs, ébénistes, tapissiers, brodeurs, orfèvres et graveurs avec l'énumération des œuvres les plus remarquables sorties de leurs mains. Cette lettre, écrite par Le Brun, est un document des plus précieux sur la manufacture. Ce n'est pas, comme on pourrait le penser, une liste tracée à la hâte et sans critique. Au contraire, l'auteur s'applique à bien dire le caractère des hommes dont il parle. « Le sieur van der Meulen, écrit-il, est un peintre fameux selon moy, que le Roy a appellé de Flandres pour travailler à de grands tableaux représentans les vues de toutes les maisons royales; il a déjà fait celles de la plus part des villes de Flandres, avec les environs qui sont d'une délicatesse merveilleuse. On travaille à mettre ces beaux desseins en tapisseries, dont il a déjà luy-même gravé plusieurs en taille-douce. » Ainsi des autres, Cucci, Baptiste le Romain, Jans, Le Febvre, Mosin, Faiette, Audran, Rousselet, Le Clerc, de Sève. « Le sieur de Sève, dit-il, en terminant, a fait un tableau admirable de l'Académie où l'on voit tous les illustres qui la composent tenant chacun un morceau de leur ouvrage qu'ils présentent au Roy[2]. »

Ces dernières lignes ont besoin d'éclaircissement. De prime abord, il semble que Le Brun parle d'un tableau dans lequel de Sève aurait peint les membres de l'Académie royale. Il n'en est rien. C'est de l'Académie des Gobelins qu'il est question et des plus illustres artisans, contremaîtres ou chefs d'atelier institués par le Premier Peintre pour la direction des travaux. La toile de Pierre de Sève est à Versailles[3]. Le Brun y est représenté montrant à Louis XIV accompagné du duc d'Orléans, du prince de Condé, du duc d'Enghien et de Colbert, divers ouvriers qui apportent des vases d'or et d'argent, des modèles de tapisseries, des tables ornées de mosaïques, des tentures historiées. Sur le fond est esquissé le *Passage du Granique*. Cette composition, dans laquelle chaque

[1] Nivelon, fol. 304 à 306. — [2] *Écrits du maître*, lettre XIV. — [3] Eud. Soulié, *Notice du musée de Versailles*: Paris, de Mourgues, 1859-1861, 3 vol. in-8°, n° 2098.

personnage est un portrait, a été dessinée par Le Brun, Pierre de Sève n'a fait que transporter sur la toile la pensée du maître.

Revenons à la lettre du Premier Peintre. Elle est adressée, avons-nous dit, à M. Dan. Qu'était-ce que ce personnage? Un ami ou un rédacteur du *Mercure galant*. En effet, au tome III de ce recueil, correspondant à l'année 1673, nous découvrons la lettre de Le Brun, légèrement amplifiée et présentée sous forme de dialogue. Mêmes noms d'artisans, même nomenclature de travaux. Toutefois, c'est un Italien qui remplit l'office de reporter. Il a vu les Gobelins, il connaît à fond la manufacture, et bien que le stratagème soit indéniable, puisque l'Italien disert reproduit dans sa narration des phrases entières de Le Brun, il y a cependant intérêt pour nous à le suivre. Le Premier Peintre avait parlé de ses collaborateurs sans rien dire de lui-même. L'Italien n'aura pas la même réserve et voici comment il juge Le Brun :

« Quoyque depuis longtemps, les Gobelins soient en règne, ils ne florissent que depuis dix ou douze ans, c'est-à-dire depuis que le plus grand monarque de l'univers tient luy-mesme le timon de son Estat. L'illustre Monsieur Le Brun, dont l'esprit est universel, qui peut avec justice passer pour un des plus grands peintres de notre siècle, et qui n'est pas moins fameux par mille et mille ouvrages qui sont sortis de sa main, que par un million d'autres, dont il a donné les desseins, chancelier et recteur de l'Académie de peinture et sculpture, est secrétaire général de tous les ouvrages qui se font dans les Gobelins[1]. » Quelques lignes plus loin, notre auteur revient sur le Premier Peintre : « Je vous ay déjà parlé de Monsieur Le Brun, mais je ne sçay si je vous ai dit qu'il donne les desseins de tous les ouvrages qui se font dans cette maison, dont tous les étrangers parlent avec admiration et où l'on ne travaille que pour Sa Majesté[2]. »

Empruntons encore ce détail au consciencieux chroniqueur. Il a trait aux membres de la colonie. « Ils prennent tous ensemble d'honnestes divertissements, et se traitent les uns les autres, ce qui les empêche d'aller faire la débauche autre part : c'est une des raisons pour lesquelles on les a tous logez ensemble. Il y en a néantmoins une beaucoup plus forte, et l'on dit que c'est afin que Monsieur Le Brun puisse voir leurs ouvrages à tous momens, qu'il les puisse corriger, et qu'il voye s'ils avancent et s'ils ne perdent point leur temps[3]. » L'administrateur laborieux pouvait-il recevoir un plus bel éloge?

Mais un mot de l'Italien nous intrigue. Il vient de dire que tous les étrangers parlent avec admiration des Gobelins! De hauts personnages se sont donc rendus à la manufacture? Certes. Louis XIV, tout le premier, y est venu, suivi d'un brillant cortège. Le tableau de Pierre de Sève en fait foi. A défaut de cette toile, la *Gazette de France* nous eût

[1] *Mercure galant*, t. III, p. 244 et suiv. — [2] *Ibid.* — [3] *Ibid.*

renseigné. Le 15 octobre 1667, le Roi visita l'établissement après s'être rendu compte, aux Tuileries, du degré d'avancement des travaux qui touchaient à leur fin. Le monarque, on se le rappelle, avant son départ pour la campagne des Flandres, avait fait informer Le Brun de son regret de ne pouvoir visiter les ateliers des meubles de la Couronne. La campagne terminée, le Roi donna suite à son projet. « Il vint donc aux Gobelins, dit la *Gazette*, voir les manufactures qui s'y fabriquent, et particulièrement celles qui se sont faites pendant la campagne et que Sa Majesté avoit ordonnées avant son départ. Le sieur Colbert lui fit remarquer de quelle sorte on avoit suivi ses pensées, et les desseins qu'elle avoit résolus; et le sieur Le Brun, qui en a la conduite particulière, avoit fait ranger les ouvrages avec tant d'industrie qu'il ne se peut rien trouver ensemble, et si riche et si bien ordonné. L'entrée de la cour où est le pavillon étoit ornée de tableaux, de statues, de trophées et d'inscriptions qui formoient une espèce d'arc de triomphe très magnifique, et la grande cour était tendue de superbes tapisseries qui s'y fabriquent, avec un buffet de neuf toises de long et élevé de douze degrés sur lequel étoient disposés, d'une manière aussi ingénieuse que magnifique, les riches ouvrages d'orfèvrerie qui se font dans ce même lieu. Ce buffet étoit composé de vingt-quatre grands bassins avec son vase, d'autant de brancards pour les porter, de deux cuvettes, chacune de cinq à six pieds de diamètre, de quatre grands guéridons, de vingt-quatre vases à mettre des orangers et de plusieurs autres pièces, le tout d'argent ciselé, mais d'un travail qui passoit encore le prix de la matière quoique du poids de plus de vingt-cinq mille marcs. Après avoir considéré tant de belles choses, Sa Majesté alla dans tous les endroits où l'on fait les tableaux, les ouvrages de sculpture, de miniature et de bois de rapport; comme aussi les tapisseries de haute et basse lice et les tapis façon de Perse. Elle vit pareillement plusieurs pièces d'orfèvrerie d'un autre buffet, commencées d'un dessin différent; ce qui la surprit agréablement ainsi que le prince de Condé et le duc d'Enghien qui l'accompagnoient avec grand nombre de seigneurs[1]. »

Tel est le récit de la *Gazette;* le tableau de Pierre de Sève en est le meilleur complément, et puisque le *Passage du Granique* est rappelé sur la toile de de Sève, nous pouvons conclure que cette *Bataille* était peinte avant 1667.

Les pièces d'orfèvrerie signalées ici étaient déjà connues de notre lecteur. Nous les avions en partie énumérées quand nous avons parlé, d'après Nivelon, des meubles du Louvre et de Versailles.

Le Roi fit une seconde visite aux Gobelins[2]. Colbert aimait à s'y rendre fréquemment

[1] *Gazette de France*, année 1667. — Nous rappelons plus haut que Nivelon a consacré un chapitre spécial de son manuscrit à l'énumération de ces œuvres rares. (Fol. 170 à 172.) — [2] Nivelon, fol. 185.

et à entourer de sa haute protection les artisans de la manufacture ainsi que leurs enfants[1]. Les grandes ambassades qui vinrent de divers points du globe à la cour de Louis XIV visitèrent l'établissement des meubles de la Couronne[2]. « On y a vu, dit Nivelon, ce fameux ambassadeur de Moscovie renommé par son rang, son caractère, et aussi par sa valeur embrasser M. Le Brun » en lui exprimant combien il se sentait fier pour la France qu'elle possédât un homme tel que lui[3]. L'ambassadeur d'Éthiopie, dans son langage imagé, demandait à Le Brun si les merveilles dont on le rendait témoin n'étaient pas l'œuvre d'artisans surnaturels et si leur maître ne portait pas en lui quelque génie familier d'une essence supérieure[4]. Les envoyés de l'Algérie, du Maroc[5], de

[1] Nivelon, fol. 185.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.* — Les visites d'ambassadeurs eurent lieu à des dates très diverses. La présence aux Gobelins de l'ambassadeur de Moscovie est signalée dans *le Mercure galant* de l'année 1681, volume de mai : « En sortant des salles, lisons-nous dans *le Mercure*, l'ambassadeur et sa suite trouvèrent la court tendue de tapisseries rehaussées d'or, de l'*Histoire du Roy* et de celle d'*Alexandre*. L'ambassadeur admira chacune de ces pièces en particulier et dit qu'il y reconnoissoit la grandeur des actions de Sa Majesté, et qu'on avoit eu raison de les mettre en parallèle avec celles d'Alexandre. Il monta ensuite dans les apartemens de M. Le Brun, où parmy un très grand nombre de raretez et de tableaux qui sont dans les cabinets, ayant apperçeu un portrait du Roy en pastel de la main mesme de M. Le Brun, il luy fit une profonde révérence, et dit qu'il imprimoit du respect à ceux qui le regardoient. Il entra ensuite dans la galerie et dans les salles où l'on travaille aux peintures et s'attacha particulièrement à considérer deux grands tableaux de trente pieds de long chacun, de la main de M. Le Brun, faits pour la galerie de Versailles. Ils représentent quelques actions de l'histoire de Sa Majesté. Ce grand prince est peint dans l'un le foudre à la main sur un char pour figurer la rapidité de ses conquestes dans les provinces de Hollande. Cet ambassadeur dit en regardant ce tableau qu'on ne pouvoit mieux représenter le Roy que sous la figure de Jupiter, puisqu'il en avoit toute la majesté et la puissance. Enfin, après avoir fait paroistre une admiration extraordinaire sur le grand nombre des choses qu'il vit dans cet hôtel, il s'en retourna fort satisfait, souhaitant au Roy une heureuse prospérité, et jouissance de tant de magnifiques ouvrages, et une longue vie à M. Le Brun pour le service d'un si grand monarque. Il a eu raison de faire un pareil souhait pour M. Le Brun. Quoyqu'il excelle dans la peinture, ce n'est point par là qu'il doit estre regardé. On a veu de fameux peintres, mais l'histoire ne nous fournit point d'exemples d'un génie aussi vaste que le sien. Non seulement il n'est aucun art dont il n'ait une entière connoissance, mais il possède, par-dessus ceux qui excellent chacun dans celuy qui luy est propre, le secret de marier tous les arts ensemble, comme on le voit tous les jours par l'assemblage d'un nombre infini de belles choses qui se font sous sa conduite et sur ses desseins. . . . . » (P. 336 à 341.)

[4] Nivelon, fol. 186.

[5] La visite de cet ambassadeur eut lieu vers le même temps que celle de l'ambassadeur de Moscovie. Nous empruntons encore au *Mercure galant* les lignes qui vont suivre. Elles sont tout à l'éloge du Premier Peintre : « L'ambassadeur de Mula Ismael, roy de Maroc, qui est le premier qui soit jamais sorty de Maroc pour aller parler de paix dans aucune cour, s'embarqua sur le vaisseau que commandoit M. de la Barre dans l'escadre de M. de Chasteaurenaud, et vint prendre terre à Brest, où il resta quelque temps, en attendant les ordres du Roy, qui estoit alors à Strasbourg. . . Lorsqu'il alla voir les tableaux du Roy au Louvre, il considéra longtemps, et avec attention, les *Batailles* de M. Le Brun. On luy dit qu'elles estoient faites par un Français, que Sa Majesté avoit ennobly à cause de son mérite et de la beauté de son génie; ce que cet ambassadeur n'oublia pas, puisqu'étant allé quelques jours après aux Gobelins, lorsqu'il eut admiré toutes les choses dont je vous ay déjà parlé dans la relation de l'ambassadeur de Moscovie, il fit compliment à M. Le Brun sur son merveilleux talent, et sur l'honneur que Sa Majesté luy avoit fait. » (*Mercure galant*, janvier 1682, p. 304, 325-326.) — Le récit de la visite faite aux Gobelins par l'ambassadeur d'Alger (1684) et l'ambassadeur de Siam

Siam se firent « un singulier plaisir de voir M. Le Brun et de converser avec lui ». C'est Nivelon qui a consigné ces détails et il termine ainsi : « M. Le Brun fréquentait ces ministres étrangers pendant leur séjour à Paris, mangeant souvent avec eux, ce qui lui donnait occasion de faire leurs portraits en pastel sur le naturel ou de ressouvenir selon les temps ou leurs inclinations[1]. »

La présence du monarque aux Gobelins, les visites d'ambassadeurs, étaient de nature à accroître le crédit de Le Brun. Il n'est pas douteux que le personnel de la manufacture ne se soit senti très flatté des marques de haute curiosité dont les meubles de la Couronne étaient l'objet. Nous pouvons penser que les grandes journées dont nous venons de donner un aperçu rapide ne furent pas étrangères aux preuves d'estime, aux témoignages d'attachement prodigués à Le Brun par la colonie qu'il gouvernait. Le *Mai des Gobelins*, dont Le Clerc a perpétué le souvenir, n'est pas un hommage isolé. Nivelon nous apprend que cette fête donnée au Premier Peintre se renouvelait chaque année[2].

La sollicitude de l'artiste s'étendait d'ailleurs à tout le quartier Saint-Marcel. Peu après l'établissement de la manufacture, la Bièvre, ayant tout à coup grossi, causa les plus grands ravages. Un certain nombre des habitants submergés furent impuissants à défendre leurs immeubles et leur propre vie, mais Nivelon nous dit que Sa Majesté accorda des secours considérables aux victimes de ce désastre, Le Brun s'étant fait auprès du trône l'avocat de ces malheureux[3].

Des devoirs si variés n'empêchaient pas notre peintre de donner ses soins à l'organisation du Salon de 1673 où furent exposées les quatre *Batailles d'Alexandre*[4], et de poursuivre sans relâche ses magnifiques et nombreuses décorations à Sceaux, à Saint-Germain, à Marly, au Louvre et à Versailles.

Abordons l'étude de cette portion considérable de l'œuvre de Le Brun.

Il convient d'abord d'établir que la langue écrite ou parlée subit d'âge en âge de profondes altérations. Si les mots demeurent, l'idée qu'ils éveillent se modifie. Telle expression avait dans les siècles passés un sens qu'elle n'a plus aujourd'hui. Des courants

(1686) est également à lire. (Voir *Mercure galant*, août 1684, p. 212-249, et novembre 1686, 2e partie, p. 261-294.)

[1] Nivelon, fol. 186.

[2] *Ibid.*, fol. 169.

[3] *Ibid.*, fol. 171.

[4] Voici en quels termes s'exprime l'auteur du livret de 1673, au début de son travail : « Quatre grands tableaux faits par M. Le Brun, chancelier et recteur de l'Académie, le premier représentant la *Défaite de Porus par Alexandre*. Le second est le *Passage du Granique*. Le troisième, la *Bataille d'Arbelle*. Et le quatrième le *Triomphe d'Alexandre.* » (*Collection des livrets des anciennes expositions*. Réimpression J.-J. Guiffrey. [Paris, 1869-1873, 43 vol. in-12.] Salon de 1673, p. 29.) Il n'est pas douteux que Le Brun ait également pris part aux Salons de 1669 et 1671, ouverts à l'invitation de Colbert, qui, d'ailleurs, visita celui de 1669, de même qu'il avait honoré de sa visite, on l'a vu plus haut, le Salon de 1667. Aucun livret des trois premières expositions n'est connu.

généraux emportent l'esprit humain et l'inclinent, sans qu'il y songe, à dénaturer le caractère primitif d'une locution. Notre temps ignore les grandes œuvres exécutées avec entente par des maîtres nombreux, groupés dans une servitude volontaire sous le génie d'un seul. Nous n'avons plus le secret de ces associations puissantes, soumises à une discipline tellement étroite que le critique le plus expert, en présence d'un chef-d'œuvre auquel ont coopéré des générations d'artisans, ne sait, le plus souvent, où se reprendre pour établir la collaboration de chacun.

Le style est un. Depuis la base jusqu'au sommet, qu'il s'agisse des pyramides, des hypogées, des arènes, des cathédrales, des palais, des fresques ou des mosaïques monumentales, on serait tenté de croire à la présence d'un seul ouvrier tant le travail paraît homogène. Cependant, la raison le veut, un seul n'a pas pu produire ces pages gigantesques. Des foules se sont mises en mouvement; elles ont écouté le précepte, pratiqué la leçon d'un chef. Puis, leur œuvre achevée, ces foules industrieuses, ces équipes formidables, se sont dispersées, et les plus habiles comme les plus humbles de ces hommes, qu'une pensée grandiose avait tenus rapprochés, n'ont même pas inscrit un nom sur le seuil de leurs monuments. Que pesait à leurs yeux la gloire humaine dès lors qu'elle était la conquête d'un peuple d'artistes? La gloire, ainsi partagée, rayonne sur un siècle, sur une nation, mais l'homme se perd dans la foule, et si grand qu'il soit, il sait que ses contemporains ont sa taille.

A mesure que l'esprit de personnalité a pénétré le milieu social, lorsque l'individu s'est efforcé de dominer les hommes de son temps, le point de vue s'est déplacé. Il ne fut plus question de ces œuvres de longue haleine exécutées par le génie d'un peuple. Chacun voulut imprimer son nom sur son propre ouvrage. L'atelier, de chantier qu'il était, devint un réduit. Plus d'entraînement, aucune émulation. L'artiste travaillera désormais dans l'isolement et le silence. Sans doute, la source de tout enthousiasme ne sera pas tarie par ce fait que l'artiste a rompu le pacte qui l'attachait à l'artiste, mais le faisceau d'autrefois n'en sera pas moins détruit; le travail se divise, se dissémine, s'émiette, et l'effort isolé se substitue à la force collective. A cette transformation, l'artiste, observé dans sa personne, a gagné peut-être en fortune, en renommée; l'art a perdu. Son domaine s'est rétréci. La veine facilement épuisée des maîtres qui se sont interdit de produire en commun ne leur permet plus d'augmenter le nombre des hauts monuments, des pages immortelles que les âges antérieurs nous ont légués. La puissante armée des maîtres d'œuvres est à jamais licenciée.

Est-ce que notre langue s'est ressentie de cette révolution? Assurément. L'architecte, le peintre et le tailleur d'images qui combinaient autrefois dans un ensemble harmonieux, longuement voulu, les ressources, le prestige de leur art respectif, étaient dits des

décorateurs. On appelle encore, dans la grammaire de l'art, pages décoratives, les fresques de la Sixtine, les mosaïques de Saint-Marc, les coupoles des palais et des temples que les maîtres les plus savants, depuis Giotto jusqu'à Ingres, ont animées de leur pinceau. Toutefois, il fallait s'y attendre, les décorations peintes ou sculptées, devenues plus rares, ont enlevé à la qualification de décorateur le sens noble et large qu'elle avait autrefois. Nous ouvrons des écoles, nous publions des livres et des revues où l'art décoratif compte des professeurs et des historiens. Écoles, livres et revues ont pour objectif l'art appliqué. On y forme, on y instruit des ornemanistes. Bref, nous n'avons pas rayé de notre langue l'appellation de l'art décoratif, le mot survit, mais il n'a plus qu'un sens diminué. De nos jours, un décorateur est un ouvrier d'art, un orfèvre, un bronzier, un machiniste. Autrefois, cette locution brillante désignait un maître.

Nos devanciers avaient raison. En art tout est décor. Ce n'est point abaisser les arts du dessin que de leur appliquer ce mot fait de lumière, de richesse, de beauté sévère, le décor. Faut-il rappeler la source antique de cette locution dans le glossaire de Rome? Ne dérive-t-elle pas de *decere* et de *decus*, synonymes de convenance et d'honneur?

Le vrai décorateur n'est pas distinct de l'artiste le mieux doué; il ne lui est pas inférieur. Composer des trophées, animer une paroi en la revêtant de grotesques, nouer avec goût sur une frise des lianes imaginaires, suspendre des guirlandes, tracer d'un doigt délibéré, subtil, capricieux, de légères arabesques, dessiner un frontispice, des encadrements, des vignettes, des lettres ornées, c'est ce que des esprits prévenus disent être le travail du décorateur. Ils se trompent. Tout au plus ont-ils défini la tâche de l'ornemaniste. A les entendre, deux voies parallèles dans le domaine du beau, dans les sphères où se meut l'âme des penseurs, sont suivies par des hommes d'aptitudes différentes, d'inégal mérite, l'artiste proprement dit, et cet auxiliaire humilié, le décorateur. Ce n'est pas ainsi que l'on raisonnait avant nous. Le même maître savait, à ses heures, faire œuvre d'artiste hors de pair et de décorateur éminent. Fontainebleau l'atteste. Primatice et Rosso, artistes de haute lignée, ont été de puissants décorateurs. Versailles en témoigne. Mignard, Girardon, Coyzevox, Coypel, les Coustou, peintres et sculpteurs, au talent personnel, élevé, se sont distingués dans l'art du décor. Le XVIII^e^ siècle abonde en individualités prime-sautières. Watteau, Boucher, Natoire, Lagrenée, Bouchardon, Lemoyne, les Caffiéri, les Slodtz, Houdon et maint autre ont illustré leur nom par des travaux décoratifs non moins célèbres que telle œuvre isolée, patiemment caressée dans le loisir silencieux de l'atelier. Et quelle variété dans leurs décors! Les uns se sont inspirés de la nature, d'autres ont saisi les mœurs de leur époque, un petit nombre ont consulté l'antique, mais tous ont fait preuve d'un égal souci de l'ordonnance, de l'aspect d'une toile ou d'un bronze. Français de race, ils ont porté dans leurs œuvres peintes ou sculptées

cette préoccupation du faste, de l'allure élégante et noble qui distingua la société française des derniers siècles. Que cette crânerie solennelle ait son côté puéril et factice, soit; mais avouons qu'elle est pittoresque et bien faite pour séduire un décorateur.

Entre tous les maîtres français qui ont abordé l'art du décor, Le Brun tient le premier rang. Mais ne risquons-nous point d'amoindrir son mérite en étudiant ses œuvres décoratives? Les *Batailles*, ce semble, suffisent à sa mémoire. C'est une erreur. Notre artiste n'a rien à craindre de l'analyse approfondie de ses décorations du Louvre et de Versailles. Nous avons rappelé que les chefs incontestés des écoles italiennes, c'est-à-dire Giotto, Corrège, Raphaël, Michel-Ange, Titien, Véronèse, le Guide, Annibal Carrache, nous ne pouvons les nommer tous, se sont montrés d'admirables décorateurs. La pléiade est assez brillante pour qu'il y ait profit à qui s'en approche. D'autre part, nous n'avons pas à prendre ombrage d'une locution fortuitement dépouillée par nos contemporains de son sens originaire.

Nous qualifierons sans détours Charles Le Brun d'un titre qui parle de puissance, d'universalité, de discipline.

En effet, l'art du décor est soumis à des lois diverses. Le décorateur a, le plus souvent, de grands espaces à remplir. Comment s'acquitter d'une pareille tâche sans un esprit fertile et vigoureux? Le décorateur passe alternativement d'un palais dans un temple. Il doit être également préparé à traiter une scène religieuse ou une fiction mythologique. Les emplacements réservés au décorateur, qu'il soit peintre ou statuaire, ont été ménagés par l'architecte et sont eux-mêmes les parties d'un tout. En face de ce cadre obligé, l'artiste est tenu de discipliner ses facultés sous peine de porter atteinte à l'harmonie générale du monument. Les surfaces qu'il doit couvrir peuvent être assimilées aux parenthèses d'un discours. Le discours, c'est l'édifice, c'est l'œuvre de l'architecte, et son style est multiple. Ses syllabes de pierre rappellent tour à tour la forme solide et continuée de l'entablement grec, la courbe logique de la voûte romane, l'audace élégante et fragile du portail gothique, les profils rampants des coupoles surbaissées. Que dis-je? Les styles ne sont pas toujours nettement accusés. Tel architecte, désireux de marquer sa trace, emprunte à l'Espagne et à l'Égypte; un autre s'inspire de Pompéi et de Pæstum; un autre rapproche les âges et résume, dans le palais qu'il élève, la science, le goût, les applications heureuses de dix siècles.

Quelle n'est pas, en présence de ces variations, la perpétuelle dépendance du décorateur! Ses pages ne seront en leur lieu, dans le monument qu'elles doivent orner, qu'au prix d'une attention savante, d'une docilité raisonnée, d'une souplesse, d'une discipline qui jamais ne se démentent. Le caractère, l'esprit qui se dégagent d'un ensemble architectonique, veulent être saisis et comme respirés par le décorateur. Il doit être l'homme

IMPRIMERIE NATIONALE.

de la mesure, du détail, du complément radieux appelé à parachever l'édifice. Le décor est le satellite de l'architecture. Solidarité précieuse qui est à la fois l'honneur et la force du décorateur.

En effet, la création d'une œuvre maîtresse, d'un chef-d'œuvre dans les arts de la forme ou de la couleur, exige le maximum d'énergie, d'étude dont l'homme supérieur est capable. Et, loin de regretter l'assimilation constante que réclame la haute pratique du décor, nous pensons que ce stimulant aiguise et tient en éveil la puissance intellectuelle de l'artiste. L'âme du penseur dont les facultés ne sont pas aux prises avec l'obstacle ressemble promptement à un arc détendu.

Est-ce à dire qu'aucun ouvrage dans les arts du dessin ne puisse être marqué du sceau du génie s'il a été façonné par une seule main? Ce serait proscrire le tableau de chevalet, la statue, le buste, le médaillon, l'estampe. Nous admirons tous ces modes d'expression, et pour peu qu'une pensée revête ces pages modestes, elles peuvent être immortelles. Mais telle est l'infériorité de l'artiste à l'égard du poète. Celui-ci crée des images à l'aide d'une parole, l'artiste façonne la matière. Supérieur à l'artisan, mais dans une sphère moins élevée que celle où travaille le philosophe, l'artiste met en œuvre la pierre, le marbre, le bois, l'airain, l'or, toutes choses qu'il combine d'après des lois essentielles à peu près invariables. Les éléments tangibles de l'œuvre d'art se pèsent et se mesurent. Leur forme, leurs proportions, affectent nos sens. C'est pourquoi, dès l'antiquité la plus lointaine, les hommes d'art se sont associés dans la composition d'une même œuvre afin d'accroître ses dimensions ou sa richesse. Les monuments de Babylone, de l'Égypte, de la Grèce et de Rome furent inaugurés sous l'influence de cette ambition. En cela, les modernes n'ont pas innové. Ils ont suivi l'exemple des anciens. L'œuvre d'art, dans son expression la plus haute, la plus complète, comporte la coopération de l'architecte, du peintre et du sculpteur.

Mais, on le comprend, cette coopération ne peut exister utilement sans une parfaite entente. *Amicæ quamvis æmulæ,* écrivait Ingres au-dessous d'un dessin sur lequel il avait groupé les figures allégoriques des trois arts. Pour atteindre à cet accord dans l'émulation, il faut que la grammaire du peintre ne soit pas ignorée de l'architecte; qu'en retour, les règles de l'architecture soient familières au peintre, et qu'enfin le statuaire se soit pénétré des lois de la couleur et de la ligne, car il importe que les frontons, les métopes, la frise intérieure, les trophées, les groupes sagement distribués sur les chambranles ou les parois, pas plus que la décoration pittoresque de la voûte, ne troublent par des reliefs trop saillants l'eurythmie des grands profils. Le sculpteur souligne, accentue; il ne doit pas rompre.

Ces exigences réciproques, qu'on ne peut oublier ni méconnaître sans détriment pour

l'œuvre collective, sont-elles sagement respectées par les artistes de nos jours? Le pacte de conciliation n'est-il pas quelquefois enfreint? Ce que nous pouvons dire, c'est qu'il y a deux siècles les principes exposés ici étaient publiquement professés par des maîtres dont le talent égalait l'abnégation. Un discours de Michel Anguier sur l'art de traiter les bas-reliefs a été conservé. Nous y lisons que le bas-relief est toujours dépendant du style de l'édifice. Le statuaire va plus loin : il définit le caractère des sculptures destinées à un monument dorique et il les veut différentes de celles qui serviront d'ornement à une construction d'ordre corinthien ou composite. Lorsqu'on rapproche ces leçons techniques, tracées par un statuaire, des pages nombreuses laissées par des peintres sur la servitude volontaire à laquelle ils s'obligent toutes les fois qu'ils concourent à la parure d'un temple ou d'un palais, on se sent plein de respect envers ces maîtres érudits et dociles. S'ils prennent la plume, ils écrivent en législateurs; quand ils tiennent l'outil, on les voit respecter la loi posée. La pensée ne leur vient pas de secouer aucun joug: on ne les surprend point arguant de leur caprice ou de leur talent pour s'affranchir de la règle au péril de l'harmonie générale. Assez grands pour concevoir, quand ils s'y appliquent, une page délibérément personnelle : décorateurs, associés à leurs pairs, ils savent assagir leur propre nature.

C'est dans l'étude des plus riches monuments antérieurs à ce siècle que le décor peut être saisi avec toutes ses nuances, on oserait dire tout son parfum. Et si l'on voulait formuler une définition de cet art exquis et mobile, le décor apparaîtrait à l'esprit comme une sorte de lac intérieur dont le flot tranquille et transparent se mêle à tous les rivages; l'architecture, l'art plastique, la peinture, limitent le décor comme autant de frontières qui le pressent sur tous les points, mais dont il tire son propre génie.

Nous venons de dire que Le Brun a été un décorateur sans rival. Comment le Premier Peintre de Louis XIV a-t-il subi la préséance de l'architecture, comment a-t-il atténué l'élan naturel de ses groupes? Dans quelle mesure a-t-il réprimé son pinceau pour ne pas nuire aux reliefs apaisés de van Opstal ou de Regnaudin placés à proximité de ses batailles, de ses marches triomphales, de ses allégories, de ses échappées à travers l'Olympe éclatant et peuplé de dieux? Comment l'ordonnateur général des travaux de la Couronne s'y prit-il pour se plier à la pensée d'autrui et ne pas rompre l'unité magnifique des palais du Roi?

Le Brun n'eut à s'incliner devant personne. Il était le plus grand.

Architecte, sculpteur et peintre, il n'a guère laissé aux constructeurs officiels de son temps que le soin de tracer le plan de l'édifice, d'en surveiller le gros œuvre, d'en concevoir les façades. Et encore le Premier Peintre a-t-il maintes fois dessiné des façades de pavillons ou de châteaux. Quant à la décoration intérieure des monuments, Le Brun en

a saisi toutes les parties. Il savait mieux qu'aucun que l'architecte a ses droits, que le sculpteur peut réclamer sa place dans un ensemble somptueux, que le rôle du peintre est d'allégir les plafonds, d'animer les parois verticales, de produire l'illusion par d'habiles perspectives qui ajoutent à l'étendue réelle d'une antichambre ou d'un salon. Le Brun savait tout cela, et ces lois premières de l'art du décor il se garda de les oublier. C'est ce qui le distingue, ce qui marque sa supériorité comme décorateur. Il n'avait pas besoin qu'on lui rappelât le précepte pour qu'il s'y soumît. Lui-même s'était approprié la tradition. S'il fut dispensé d'obéir, c'est qu'il était capable de commander. On ne le rencontra pas dans les rangs des hommes secondaires qui eurent à sculpter un fronton ou à peindre un trumeau, mais trumeaux et frontons furent décorés d'après ses dessins. Et pendant qu'il surveillait Verdier, Houasse, de Sève, Girardon, les Marsy, les Coyzevox, pendant qu'il dirigeait plusieurs centaines d'artistes, fourmilière active dont il était le seul chef, on le surprenait fixant ses pages héroïques à la voûte des galeries. Ses auxiliaires étaient tenus, je l'accorde, de se surveiller eux-mêmes, à l'instar des exécutants d'une symphonie, mais son rôle dépassait le leur puisque lui-même avait créé ces accords dont le vaste ensemble captive le regard et subjugue l'esprit. Aussi Le Brun, par ses décorations fastueuses, innombrables, sans cesse renouvelées, prestement achevées, prend-il place près de la haute pléiade des maîtres puissants et riches de la Renaissance italienne. Plus encore que ses *Batailles*, les œuvres dont il a paré les maisons royales attestent la souplesse, les ressources de son génie. S'il n'a pas, comme Michel-Ange, manié l'équerre, l'ébauchoir et le pinceau, architectes, sculpteurs et peintres n'ont été que les traducteurs de sa féconde pensée. Artiste infatigable, il ne fut inférieur à aucune tâche, et, s'il en avait eu les loisirs, il se fût assuré, selon son gré, une égale renommée comme architecte, sculpteur ou peintre.

Suivons-le.

Des trois arts du dessin, celui qui emprunte le moins à la figure humaine, c'est l'architecture. Le plan, la coupe, l'élévation, constituent les lois essentielles de tout monument, qu'il s'agisse d'une fontaine, d'un mausolée, d'un feu ou d'un palais. La ligne continuée ou rompue, droite ou courbe, les surfaces sévères ou riantes obtenues par l'équilibre savant des pleins et des vides, telles sont les ressources de l'architecte. Il entre dans l'étude de l'architecture des obligations que le statuaire et le peintre ne soupçonnent pas. Ce n'est pas assez qu'un ensemble architectonique éveille une idée de beauté, d'harmonie, il est nécessaire qu'il rassure par sa solidité, qu'il plaise par sa convenance. Ni le sculpteur ni le peintre n'ont connu des exigences de cet ordre. Aussi n'est-il pas rare qu'un peintre travaille l'argile, qu'un sculpteur tienne le pinceau, mais peintres et sculp-

teurs n'abordent pas volontiers l'architecture. Le Brun fait exception. Toutes les branches des arts du dessin lui sont également familières.

Chargé de décorer la cour du château de Saint-Germain, lors du baptême du Grand Dauphin que le cardinal de Vendôme tint sur les fonts, au nom du pape Clément IX et de la reine mère d'Angleterre[1], « Le Brun régla, dit Guillet de Saint-Georges, toute la disposition et la symétrie d'un palais en estrade, d'un autel magnifique pour la cuvette d'argent qui devoit servir de fonts, d'un amphithéâtre pour placer toute la cour[2] ». Dans une autre circonstance, à l'occasion de la fête donnée par Louis XIV à Versailles, après la conquête de la Franche-Comté[3], notre artiste dut remplir l'office d'ordonnateur, et spécialement préparer le Feu. Il construisit une pyramide de lumière au sommet de laquelle brillait un soleil. La base de cette pièce d'architecture posait sur un rocher et toute la masse avait pour support un énorme dragon fléchissant et comme écrasé, dont la gueule vomissait des jets de flamme. Hercule, Minerve, des Amours et la Renommée complétaient la décoration. Quatre monuments avaient été dressés aux angles du grand bassin. Un dôme de feu, projetant sa courbe lumineuse, reliait entre elles ces constructions féériques. Enfin, à l'extrémité de la pièce d'eau, un immense palais embrasé se reflétait dans la nappe immobile avec ses portiques incandescents[4].

Le chancelier Séguier, qui avait si puissamment secondé Charles Le Brun à ses débuts, mourait à Saint-Germain le 28 janvier 1672. Inhumé chez les Carmélites de Pontoise dont sa sœur avait été prieure, son oraison funèbre fut prononcée avec éclat dans cette ville par Mascaron, évêque de Tulle. Mais il était juste que la mort d'un aussi grand ministre fût l'objet de quelques solennités à Paris. L'Académie française, dont il était protecteur, honora sa mémoire en faisant célébrer un service chez les Carmes du Saint-Sacrement des Billettes. Ce fut l'abbé de la Chambre, académicien, qui prononça l'éloge du chancelier. Les Carmes déchaussés établis au faubourg Saint-Germain, les Jacobins

[1] Cette cérémonie eut lieu le 24 mars 1668. — On en peut lire le récit très circonstancié dans le *Recueil des gazettes nouvelles ordinaires et extraordinaires*, sous la date du 3 avril 1668, n° 40 (p. 312 à 316).

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 28.

[3] Il s'agit ici de la deuxième conquête qui eut lieu en 1674.

[4] Nivelon, fol. 242. — Félibien, l'historiographe des divertissements de Versailles qui durèrent, on le sait, six journées, a donné la description de ce Feu. Elle diffère sensiblement de celle qui nous est fournie par Nivelon. Mais quoi de plus fuyant, de plus insaisissable qu'un feu d'artifice? La version de Nivelon étant inédite, nous l'avons préférée au texte de Félibien, sans vouloir toutefois prendre parti entre les deux auteurs. (Voir *Description du château de Versailles*, par Félibien, in-12, p. 436-437.) — *Le Mercure galant* a parlé en août 1679 (p. 110-112) de cette description. Le récit des fêtes de 1674 intéresse le rédacteur du *Mercure*, et, loin de songer à mieux dire que son devancier, il termine ainsi : « Je suis obligé de vous renvoyer au discours de M. Félibien, et aux planches qui en sont gravées sur les desseins de MM. Le Brun, Berrin (*sic*) et Vigarany, qui sont les trois dont l'imagination avait travaillé pour l'embellissement de ces mesmes lieux. » Ce détail a sa valeur. Une fois de plus, on le voit, l'ordonnateur des fêtes avait le talent de s'entourer d'auxiliaires de mérite.

de la rue Saint-Jacques, le tiers ordre de Saint-François près du Temple, eurent aussi leurs cérémonies dont la pompe fut relevée par d'éloquents discours. Mais aucun hommage n'égala celui que l'Académie de peinture lui rendit le 5 mai 1672 en l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré.

Séguier, on se le rappelle, avait rempli à deux reprises le protectorat près de l'Académie dont il avait assuré l'établissement. Le Brun fut invité par ses confrères à ne rien négliger pour que la cérémonie commémorative parlât aux regards de tous de leur gratitude et de leur deuil.

Le mausolée dressé par l'artiste affecta la forme d'un carré long posé sur cinq degrés. Aux angles, des piédestaux étaient surmontés de statues torchères portant le mortier, la couronne ducale, l'ordre, les masses du chancelier. Quatre pleureuses allégoriques, assises sur des socles, alternaient avec ces statues : c'étaient l'Innocence, la Pauvreté, la Vérité, le Mérite. Enfin, sur le degré supérieur, le catafalque était soutenu par des figures voilées. Un dais somptueux, supporté par les statues persiques de l'Éloquence, de la Poésie, de la Peinture et de la Sculpture, dominait le catafalque. Au-dessus du dais, un motif d'architecture servait de support à de longues draperies relevées avec art autour du monument. Une pyramide d'étoiles, délicate allusion aux armoiries de Séguier, s'élevait jusqu'à la voûte de l'église. Elle portait à son sommet une urne funéraire où brûlait l'encens. Dans les airs, la Renommée, les ailes ouvertes, tenait l'image de Séguier, et des génies lui faisaient cortège. Sur les parois du temple, tendues de noir, seize tableaux imitant des bas-reliefs racontaient la vie publique et privée du défunt[1]. Sur l'une de ces toiles, écrit Duchesne, « on le voioit comme protecteur de l'Académie royale des peintres, graveurs et sculpteurs, assis au milieu de ceux qui composent cette Académie, accompagné de l'Amour, des Arts et des Sciences qui lui monstroient la peinture, la gravure, la sculpture, la géométrie et la perspective[2] ». Des inscriptions latines accompagnaient chaque composition[3].

[1] Nivelon, fol. 244-245.

[2] *Histoire des chanceliers et gardes des sceaux de France;* Paris, 1680, in-fol., p. 813. — Cette composition, la seule que nous puissions décrire à cette page, pour ne pas ralentir notre récit, était posée sur l'une des portes de l'église. Nous donnons dans l'*Œuvre du maître* la description des seize tableaux.

[3] Guillet de Saint-Georges, *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 29. — Les *Procès-verbaux de l'Académie*, qu'il faut toujours avoir sous les yeux quand il s'agit de Le Brun, nous apprennent que le Premier Peintre fut assez gravement malade durant les six derniers mois de l'année 1671. A peine est-il rétabli lorsque Séguier vient à mourir. L'artiste recouvre aussitôt son activité des meilleurs jours. Le 30 janvier, l'Académie s'occupe des hommages à rendre au chancelier. Quelques jours après la décision prise par l'Académie, Le Brun a terminé le dessin de la décoration funèbre qu'il s'est chargé de préparer. Il soumet d'abord son travail à Colbert, puis le communique à ses confrères le 18 février. Ceux-ci se montrent fort satisfaits et proposent de contribuer largement de leurs deniers à l'exécution du plan de notre peintre. Tous nos lecteurs connaissent les estampes gravées d'après cette décoration. (Voir *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 363, 365, 367, 371, 373-375, 390-391.)

Le service funèbre fut célébré avec une splendeur princière par le neveu de Séguier. Dominique de Ligny, évêque de Meaux, assisté des évêques de la Rochelle et d'Acqs, en présence des ducs de Coislin et de Sully, petits-fils du chancelier. Le Père Laisné, de l'Oratoire, prononça l'oraison funèbre[1]. Tous les écrivains de l'époque parlèrent de cette cérémonie. Duchesne débute en ces termes dans son récit : « M. Le Brun, intendant des cabinets du Roi, le plus illustre peintre de l'Europe et chef de l'Académie royale des peintres, graveurs et sculpteurs, pour éterniser la mémoire de cet admirable magistrat, fit dresser un magnifique catafalque, et le génie merveilleux de cet homme rare pour le dessin aussi bien que pour la peinture lui fit concevoir une idée toute particulière pour représenter en différends tableaux la vie de ce chancelier[2]. » Mme de Sévigné ne craint pas d'écrire : « C'était la plus belle décoration qu'on puisse imaginer : M. Le Brun avait fait le dessin[3]. » *Le Mercure galant* n'est pas moins enthousiaste : « Tout Paris court depuis quelques jours aux Pères de l'Oratoire pour voir un mausolée de feu Monsieur le chancelier dressé sur les desseins de Monsieur Le Brun[4]. » Sébastien Le Clerc et Audran ont gravé cette décoration.

On jugera peut-être que Le Brun s'est montré sans réserve dans l'hommage rendu à la mémoire de Séguier. Cependant le chancelier s'était rangé parmi les juges implacables de Fouquet. Le Brun ne l'ignorait pas. Mais Séguier n'avait-il pas comblé le peintre de ses largesses? N'est-ce pas à Séguier que Le Brun, tout jeune encore, s'était vu redevable de son séjour à Rome, sans lequel, certainement, il n'eût pas été l'artiste supérieur dont nous retraçons la vie[5]? Et, d'autre part, s'il est une gloire à l'abri de toute atteinte, n'est-ce pas celle que s'est acquise le chancelier comme protecteur des lettres et des arts? Il partage avec Richelieu l'honneur d'avoir constitué l'Académie française; il contribua dans une large mesure à la fondation de l'Académie des inscriptions et médailles; sa sollicitude envers l'Académie de peinture nous est connue. Le Brun pouvait-il se soustraire comme académicien, comme obligé personnel du chancelier, à la haute

[1] Kerviler, *Le chancelier Séguier*, p. 424-425. — La *Gazette de France* (année 1672, p. 466-467) renferme une description du mausolée et un récit de la cérémonie du 5 mai. Ce journal est en contradiction sur un point de peu d'importance avec M. Kerviler. Ce serait l'évêque de Tarbes, Marc Mallier du Houssay, et non le neveu de Séguier qui aurait officié dans l'église de l'Oratoire.

[2] *Histoire des chanceliers et gardes des sceaux de France*, p. 812.

[3] Lettre du 6 mai 1672. Elle ajoute au cours de sa description qui est très détaillée : « Madame de Verneuil voulait acheter toute cette décoration un prix excessif. »

[4] *Mercure galant*, 1672, t. I, p. 314.

[5] On connaît au surplus la belle parole de Séguier sur notre peintre. A quelqu'un, nous dit Florent Le Comte, qui le félicitait un jour « sur l'heureuse rencontre de l'excellent génie de Monsieur Le Brun, qui donnoit tous les jours de nouvelles marques de sa capacité, luy attribuant ce bonheur dont il étoit l'origine et le fondement », le chancelier répondit : « Je ne suis tout au plus en cela que la main, qui ai levé de dessus cette belle plante une pierre, qui auroit pû l'empêcher de croître et de faire épanoüir dans la suite des fleurs si éclatantes. » (*Cabinet des singularitez*, t. III, 1re partie, p. 157.)

mission de diriger le service funèbre de l'homme d'État? Cette tâche acceptée, eût-il convenu qu'il accentuât par une réticence la trop grande sévérité dont Séguier ne sut pas toujours se défendre? Non. Le Brun n'était pas en droit de peser l'hommage dont il allait être l'interprète. Nous estimons qu'il a fait preuve de goût en entourant le cénotaphe de Séguier des Vertus traditionnelles qui sont la garde de la magistrature. Encore que le chancelier ait agi peut-être avec passion à telle heure de sa vie publique, Le Brun, sans trahir Fouquet, devait taire ce moment d'oubli.

Ainsi le veut le penchant de l'artiste : il est en même temps architecte, sculpteur et peintre. Cependant le mausolée de Séguier, bien que les statuaires guidés par Le Brun en aient grandement rehaussé l'éclat, fut, avant tout, un morceau d'architecture. Le reposoir des Gobelins, dont parlent Loret et Nivelon, fut un ouvrage du même ordre.

Quoy que l'on ait fait près de mille
Beaux Repozoirs en cette ville
Touchant cette solennité,
Et tous ayans, en vérité,
Quelque choze d'extr'ordinaire,
Celuy qu'aux Gobelins fit faire
Monsieur Le Brun, Peintre Royal,
Fut jugé n'avoir point d'égal,
Soit pour la beauté des peintures,
Et celle des Manufactures
Qui cauzoient du ravissement,
Et par l'ordre et l'ajustement,
Où l'âme trancendante et belle
De cet Homme admirable excelle.
. . . . . .
. . . . . .
Il n'est pas trop de mes amis
Puis-que je n'y fus point admis
(Par mépris, ou par oubliance),
Dans cette nombreuze Assistance
De Gens heureux, de Gens triez,
Obligeamment par luy priez :
Avec, donc, légitime excuze,
Je pouvois dispenser ma Muze
De parler de son Repozoir
Que j'usse été ravy de voir :
Mais d'une très chère Voizine
La bouche belle et coraline. . .

M'en entretint à son retour. . .
Et m'inspira la fantaizie. . .
(Quoy que d'un stile un peu tiédy),
De dire icy ce que j'en dy[1].

Mais ce n'étaient là que des monuments éphémères et Le Brun pouvait s'y permettre quelques négligences. Les improvisateurs ont des privilèges. Notre peintre devait ambitionner d'entreprendre des œuvres plus durables. Les occasions ne lui firent pas défaut.

« M. Colbert, étant marguillier d'honneur de Saint-Eustache, eut le dessein de faire achever les tours et revêtir le portail, qui est ancien, d'une décoration gothique d'un goût sévère. M. Le Brun fit monter un modèle en bois de la façade de l'église dans la composition de laquelle il s'est inspiré de cinq ordres d'architecture. Ce modèle, qui se peut voir à Saint-Eustache, est considéré comme remarquable. L'exécution définitive s'en est trouvée différée[2]. »

C'est également sur l'invitation de Colbert que l'artiste dessina la chaire à prêcher de Saint-Eustache, dont la sculpture fut confiée à Le Comte, membre de l'Académie[3]. Malon de Bercy, doyen des maîtres des requêtes, mort en 1676, ayant offert peu avant sa mort une somme considérable pour la décoration de l'autel principal de l'église des Grands-Augustins, on eut encore recours à Le Brun. Piganiol nous apprend que cette décoration comporta huit colonnes corinthiennes de marbre de Saravèche, disposées sur un plan courbe et soutenant une demi-coupole où était le Père éternel en bas-relief[4]. Piganiol ne nomme pas l'auteur de ce travail. Plus explicite, Millin, dans ses *Antiquités nationales*, désigne Le Brun[5].

Nivelon prend tout à coup un ton mystérieux. Quelle confidence va-t-il faire? Paris, nous dit-il, eût souhaité de voir dans ses murs de nombreux arcs de triomphe élevés à la gloire de Louis XIV. Des difficultés, que l'écrivain laisse pressentir sans donner à ses paroles aucune précision, entravèrent ce projet[6]. Il reçut toutefois un commencement d'exécution. Les portes Saint-Antoine et Saint-Denis en furent la preuve. Dès la fin de 1668, Colbert, dans un mémoire autographe « sur ce qui est à faire pour les bâtiments en l'année 1669 », avait écrit ces mots : « Voir le plan et le dessin de l'arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine[7]. » Il semblait, d'après ce texte, que le plan de l'ouvrage était déjà définitivement arrêté. Cependant on en était encore à la période d'études. Deux

[1] Lettre du 21 juin 1664, t. IV, p. 213. (Voir aussi Nivelon, fol. 188.)

[2] Nivelon, fol. 248.

[3] Guillet de Saint-Georges, *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 31. — Nivelon (fol. 248-249) confirme le témoignage de Guillet.

[4] *Description de Paris*, t. VII, p. 122.

[5] T. III, art. XXV, p. 63.

[6] Mss., fol. 256. — Nivelon prend ici son lecteur à partie et s'applique à piquer sa curiosité.

[7] *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 277.

IMPRIMERIE NATIONALE.

dessins avaient été faits, l'un par Le Vau et l'autre par Le Brun. Charles Perrault, premier commis des bâtiments, parle de ces deux dessins, puis il ajoute : « J'en fis aussi un que j'envoyai à M. Colbert et que j'appelois un griffonnement. Ce ministre écrivit à la marge de ma lettre que ce griffonnement lui plaisoit plus que les desseins qu'on lui avoit donnés, et c'est sur ce griffonnement que mon frère forma le dessein qui a été exécuté en grand modèle à la porte Saint-Antoine[1]. »

L'anecdote est piquante. Pour une fois, convenons-en, Le Brun s'est vu distancé. Il saura s'y reprendre.

Cesse-t-il de faire œuvre d'architecte lorsqu'il trace le plan très étudié d'une pyramide colossale destinée à la décoration de la cour du Louvre? Des figures de Fleuves et d'Esclaves, la statue équestre de Louis XIV, devaient trouver place dans l'ensemble projeté, mais sa silhouette générale, non moins que ses ornements et ses inscriptions, aurait permis de ranger cet ouvrage parmi les monuments d'architecture[2]. Le parterre d'eau dessiné de sa main, pour Versailles, ainsi que plusieurs fontaines exécutées dans le parc de ce château, révèlent encore son étonnante fertilité. Mais, nous pouvions le prévoir, Le Brun ne s'est pas borné au rôle de praticien. Ayant touché à l'architecture, il médita ses lois avec la logique d'un homme d'enseignement, et certaines pages de Nivelon dans lesquelles le peintre écrivain définit le symbolisme des colonnes triomphales, des obélisques, des stèles funéraires, sont évidemment un écho des discours du maître[3].

Au surplus, un incident mit en lumière la spontanéité de Le Brun à faire preuve de savoir en architecture. On se souvient du projet de Colbert que la rare fortune de Louis XIV encourageait à toutes les audaces. Voulant assurer à la France dans le domaine de l'art une souveraineté semblable à celle que le génie de ses capitaines et de ses ministres lui avait acquise près des rois de l'Europe, Colbert eut la pensée d'offrir un prix de 1,000 écus « pour l'invention d'un ordre d'architecture français ». « Des lettres à Errard, écrit M. Pierre Clément, parlent de dessins envoyés de Rome. De son côté, Claude Perrault raconte qu'il en vint de partout, et, dans le nombre, de très extra-

[1] *Mémoires de Charles Perrault*, p. 144. — Ce monument fut détruit en 1716.

[2] Nivelon, fol. 257-258.

[3] *Ibid.*, fol. 253-255. — Nous signalons au lecteur les observations très judicieuses de Le Brun faites devant le Cavalier Bernin au sujet des erreurs de perspective dont Véronèse s'est rendu coupable dans son tableau *Le Repas chez Simon le Pharisien* que possède le Louvre. (F. Villot, *Écoles d'Italie et d'Espagne*, n° 104.) Les réflexions du peintre valent une leçon d'architecture en même temps qu'elles révèlent chez lui une grande liberté de jugement. (Voir *Journal du voyage du Cavalier Bernin*, p. 220.) — D'autre part, les minutieuses descriptions d'André Félibien d'après les peintures de Vaux-le-Vicomte témoignent aussi à mainte reprise des fortes connaissances de Le Brun en architecture. Des citations, sous peine d'être trop nombreuses, seraient incomplètes : il faut lire Félibien sans rien omettre si l'on veut être renseigné sur les jours simulés, les balustrades feintes, les colonnades imaginaires dont le pinceau de l'artiste se montra prodigue dans la décoration du château de Fouquet.

vagants. Lui-même concourut, et, de son propre aveu, son projet était le meilleur, mais le prix ne fut pas donné[1]. » Pourquoi Perrault a-t-il négligé de nommer quelques-uns de ses concurrents? Il n'aurait pu moins faire que de parler de Le Brun. En effet, celui-ci mit une grande ardeur à résoudre le problème. Guillet de Saint-Georges, en biographe impartial, place sur la même ligne « M. Perrault le médecin, traducteur de Vitruve », et le Premier Peintre. « M. Le Brun, dit-il, inventa des modèles et des moulures ou ornements qui étoient singuliers et très variés. Il donna à la colonne, pour la hauteur, dix diamètres de la base, et voulut que la hauteur de l'entablement fût une moyenne proportion entre la quatrième et la cinquième partie de la hauteur de la colonne; enfin, il varia avec justesse le reste des modules et des moulures; et, comme on bâtissoit alors à Versailles la Grande Galerie qu'il a peinte ensuite, il fit en sorte qu'au-dessus des colonnes et des pilastres qui y furent élevés, on fît un entablement qui fut construit selon les modules de son ordre françois, mais non pas selon les moulures dont il s'étoit fait d'abord les maximes[2]. » Nivelon, moins concis que Guillet, s'étend avec complaisance sur l'ordre français. Était-ce vraiment la peine? Le Premier Peintre n'avait pu se dispenser de marquer à Colbert son empressement à seconder ses projets, mais le bon sens de Le Brun l'eût promptement averti de l'inanité de l'entreprise. La foule des concurrents, non moins que la bizarrerie de leurs projets, accentua ce qu'il y avait d'osé dans l'espérance du ministre. « M. Le Brun, écrit un témoin, fut un des premiers à blâmer cette nouveauté, et à dire qu'elle alloit à condamner témérairement et à mépriser les ornements d'architecture employés dans nos temples et dans nos anciens édifices; qu'on étoit accoutumé à une espèce de respect pour les monuments antiques, et que les nations voisines de la France se moqueroient de notre nouvelle tentative, et qu'enfin il nous falloit toujours revenir aux parties essentielles, puisque nous ne pouvons nous passer de colonnes, de chapiteaux, d'architrave, de frise, ni de corniches, le reste de l'invention n'étant qu'une minutie[3]. » Ces sages réflexions honorent Le Brun. Il montre, en parlant de la

[1] *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V. Introduction, p. LXXII.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 32-33.

[3] *Ibid.*, p. 33. — Sébastien Le Clerc a gravé l'*Ordre français*. Ce travail comporterait onze planches que possède la bibliothèque de Bruxelles et que nous avons inutilement cherchées au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Toutefois, nous laissons à M. Guilmard la responsabilité de ce renseignement. (Voir *Les Maîtres ornemanistes*; Paris, Plon, 1880, 2 vol. gr. in-8°, t. I, p. 78.) Jombert, dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc* (Paris, 1774, 2 vol. in-8°), semble dire que le *Nouvel ordre français* fut gravé sur une seule planche puisqu'il s'exprime ainsi, au tome II de son ouvrage, p. 20-21 : « 1685, n° 203. *Nouvel ordre françois* de l'invention de Charles Le Brun. A Paris, chez Mariette, rue Saint-Jacques, aux Colonnes d'Hercule. — On voit sur cette planche la colonne ornée de feuilles d'eau, et le chapiteau formé par des palmes et des fleurs de lis : au lieu de volute, ce sont des coqs, et une tête couronnée au lieu de roses. L'entablement consiste en une architrave formée de deux faces, en une frise ornée de modillons très saillans portés par deux consoles accouplées

sorte, que le décor, au sens étroit attaché de nos jours à cette locution, ne l'emporte pas dans son esprit sur l'architecture proprement dite, et que les lois posées par les maîtres qui ont construit l'Acropole ou le Colysée ne sauraient être impunément transgressées par les modernes. En un mot, si ingénieux que soient les détails imaginés par des esprits en quête d'élégance et de nouveauté, ces détails n'empêcheront pas qu'on ne doive recourir à la tradition. Il n'est pas donné aux hommes de notre temps de faire table rase des chefs-d'œuvre que nous a légués l'antiquité. Les membres d'architecture ont été de longue date rapprochés, unis dans une harmonie pleine de logique et de grandeur que nous ne saurions méconnaître sans péril.

Il était juste que Colbert tînt compte à Le Brun de la netteté de ses vues, de la sûreté de son raisonnement. Un brevet du Roi, daté du 6 février 1678, nous apprend que le peintre fut nommé membre de l'Académie d'architecture. Dans ce document, le monarque se déclare « bien informé de la suffisance, capacité et expérience que le sieur Le Brun, Premier Peintre de Sa Majesté, s'est acquise tant dans la théorie que dans la pratique de l'architecture[1] ». Les pages qui précèdent prouvent, ce nous semble, que

au-dessus de chaque colonne, avec des bas-reliefs allégoriques aux arts dans l'espace qui reste à la frise entre chaque colonne, et en une corniche ornée de têtes de dauphins à chaque gargouille : à droite, est la colonne entière, au simple trait, et à gauche le plafond de l'entablement, vu en dessous, aussi au simple trait. Hauteur de l'estampe, 16 pouces, 2 lignes; largeur, 11 pouces, 8 lignes.» Un détail piquant nous est fourni par Jombert dans une note qui accompagne le n° 204 de son catalogue. Sous ce numéro est décrit un *Autre ordre françois de la composition de Sébastien Le Clerc, dessiné et gravé par lui-même*, et voici ce que raconte Jombert (même tome, p. 21-22) : « Sébastien Le Clerc avait une connaissance profonde des règles de l'architecture, dont il a donné au public un traité complet en 1714. On sçait que Louis XIV, dans le dessein d'éterniser son règne glorieux, fit proposer un prix considérable à tous les artistes de l'Europe, tant peintres qu'architectes et dessinateurs, pour celui d'entre eux qui inventerait un ordre d'architecture assez différent des cinq autres pour former un sixième ordre, et qui, par des attributs propres à notre nation, pût mériter le nom d'*Ordre françois*. Les plus habiles artistes firent alors des efforts impuissants pour remporter ce prix. M. Le Brun imagina celui qu'on vient de décrire au numéro précédent, et M. Le Clerc, en bon patriote, voulant aussi courir la même carrière, produisit la composition qu'on voit sur cette planche. Mais aussitôt après, la crainte de se trouver en concurrence avec le Premier Peintre du Roi, qui avait la direction générale de tous les arts en France, et qui exerçait un empire absolu sur les artistes des Gobelins, où Le Clerc avait son établissement, le détermina à supprimer totalement cette planche, sans en conserver aucune épreuve. M. Le Clerc fils (abbé), désapprouvant sans doute les vues politiques de son père, qui lui faisaient sacrifier le fruit de ses veilles et de ses talens, à l'appréhension bien fondée de s'exposer à la jalousie de son supérieur, a su soustraire à ses recherches cette épreuve unique pour la conserver..... Cette composition est beaucoup plus riche et mieux imaginée que celle de M. Le Brun.»

[1] Voir *Pièces justificatives*, document XIII. *Brevet en faveur du sieur Le Brun, Premier Peintre, pour estre de l'Académie d'architecture.* — P. Clément, l'historien de Colbert, n'a sans doute pas connu cette pièce; aussi, dans la liste des membres de l'Académie d'architecture sous Colbert, dressée par lui avec les dates de nomination des académiciens, ne parle-t-il point de Le Brun. Au reste, si l'authenticité du document que nous visons ne peut être mise en doute, hâtons-nous de dire qu'il fut sans profit pour Le Brun. Selon toute apparence, celui-ci ne siégea point à l'Académie. Quelle fut la cause de son abstention? Le brevet qui le concernait aurait-il été l'objet de quelque contestation de la part des académiciens? Le fait est peu probable. Colbert, encore tout-puissant en 1678, n'eût pas toléré que l'on discutât les titres du Premier

l'éloge n'a rien d'exagéré. Cependant l'artiste ne paraît pas avoir bénéficié de cette nomination qui reste enveloppée de mystère.

Les ouvrages de sculpture exécutés sur les dessins de Le Brun sont nombreux. De tous les maîtres dont il a guidé le ciseau, le plus docile, nous ne disons pas le plus grand, c'est peut-être Girardon. Le Brun et lui avaient composé un monument gigantesque que le sculpteur devait tailler en marbre pour la cour d'honneur de Versailles. L'écroulement d'une toiture brisa le modèle et l'œuvre ne fut pas reprise. Il s'agissait, on le devine, d'honorer Louis XIV. Le Roi était représenté à cheval, passant au galop de sa monture, sur la Révolte et l'Hérésie renversées et frémissantes. Le groupe dominait un rocher. A la base de ce piédestal abrupt, on aurait vu le Rhin, le Tibre, l'Espagne, la Hollande. La pose de ces figures colossales rappelait l'épouvante ou le respect que les armes victorieuses de la France inspiraient aux peuples de l'Europe. Le modèle de ce monument allait être achevé lorsque Colbert vint à mourir, et, vers le même temps, sans doute, «la chute du lieu où était ce modèle» — c'est Nivelon qui nous fournit le renseignement — détruisit l'œuvre commune de Girardon et de notre artiste[1].

Le Premier Peintre avait donné le dessin de la décoration de la porte Saint-Denis, dans laquelle nous retrouvons les figures du Rhin et de la Hollande. Michel Anguier a sculpté cet ouvrage[2]. Tuby et Gaspard Marsy, van Clève et Magnier exécutent sous sa direction le monument de Turenne pour l'une des chapelles hautes de Saint-Denis[3]. Coyzevox reçoit de lui le dessin du tombeau de Vaubrun qu'il n'achèvera qu'en 1705 pour la chapelle du château de Serrant près Angers[4]. On attribue encore à Le Brun le dessin du mausolée de Cureau de la Chambre, médecin du Roi, sculpté par Tuby dans

Peintre à la faveur nouvelle dont le gratifiait le Roi. Une énigme subsiste et les procès-verbaux inédits de l'Académie d'architecture, consultés par nous à dater de 1678 jusqu'en 1681, ne nous ont rien appris sur le point qui nous occupe. Voici d'ailleurs l'état de l'Académie sous Colbert. François Blondel, Louis Le Vau, Libéral Bruand, Daniel Gittard, Antoine Le Pautre, Pierre Mignard (neveu des peintres et peintre lui-même), François d'Orbay, sont entrés tous les sept, le 31 décembre 1671, date de la fondation. Entrent ensuite : Claude Perrault (1672), Jules Hardouin-Mansart (1675), La Motte-Coquart (1678). (*Lettres, Instructions et Mémoires*, t. V. Introduction, p. LXXII.) Ph. Le Bas, dans son *Dictionnaire encyclopédique*, néglige également de nommer Le Brun parmi les membres de l'Académie. Les académiciens entrés de 1678 à 1681 furent Daucour, Gobert (1680) et André Lenostre (1681).

[1] Mss., fol. 259.

[2] C'est à tort que divers écrivains du dernier siècle, au nombre desquels se place G.-L. Le Rouge, l'auteur des *Curiosités de Paris* (Paris, 1733, 2 vol. in-12, t. I, p. 251), attribuent ces sculptures à l'aîné des Anguier. On sait que l'aîné des Anguier est François, né en 1604, et c'est par Michel, né en 1612, que fut exécutée la décoration sculpturale de la porte Saint-Denis.

[3] Nivelon, fol. 246 et suiv. — Ce monument est aujourd'hui aux Invalides.

[4] *Ibid.*, fol. 255. — La description que donne Nivelon de ce monument est rigoureusement exacte et permet de juger avec quelle fidélité Coyzevox a respecté le dessin de Le Brun. Nivelon prend soin de nous avertir qu'à l'heure où il écrit le monument n'est pas encore placé, et le renseignement est juste. Il indique Collignon comme ayant aidé Coyzevox dans le travail de ce mausolée. Peut-être convient-il d'attribuer à Collignon le bas-relief du soubassement.

l'église Saint-Eustache, mais Piganiol émet une autre opinion : Bernin aurait conçu le plan de ce travail[1].

Deux navires avaient été mis en chantier dans le port de Toulon en 1667. L'un, destiné à servir de vaisseau amiral, reçut le nom de *Royal-Louis;* le second fut appelé *le Dauphin-Royal.* La décoration de ces bâtiments devait être somptueuse : ainsi le voulait Colbert. Trois artistes de Toulon, de la Rose, Rombaud-Languenu et Nicolas Levray, présentèrent des dessins que Colbert n'agréa pas. Le Brun se mit à l'œuvre.

La sculpture du *Royal-Louis*, « comportant une figure en pied, des cariatides, le couronnement de la poupe[2] » et de nombreux ornements, fut dessinée par le Premier Peintre, puis Girardon fut commissionné pour se rendre à Toulon où il surveilla l'exécution des modèles de Le Brun[3]. Notre artiste dut composer également les divers tableaux destinés à orner la « chambre de poupe », et c'est au mythe d'Apollon, « Sa Majesté en portant la devise », que le peintre emprunta ses sujets[4].

Une fois encore il allait être victime de son empressement à plaire au Roi et de la fécondité de ses crayons. Que n'a-t-on pas dit des sentiments jaloux qu'il nourrissait envers Puget? Ces dessins, ces modèles de sculpture, n'étaient-ils pas de la part de Le

[1] Nivelon (fol. 249-250) est très explicite; c'est Le Brun qu'il nomme. De son côté, Piganiol écrit : « Ce précieux morceau de sculpture est de l'invention du chevalier Bernin, et non pas de Le Brun, comme l'a dit Le Maire : il a été exécuté par Baptiste Tuby, sculpteur très habile. Plusieurs personnes dignes de foi et actuellement vivantes ont vu le modèle de ce monument fait par le chevalier Bernin, dans le cabinet de l'abbé de la Chambre, fils aîné de celui qui est ici représenté. Le Maire lui-même convient de cette vérité dans la page 303 du troisième tome de son *Paris ancien et nouveau.* » (*Description de Paris*, t. III, p. 184-185.) Le monument de de la Chambre est aujourd'hui au musée de Versailles. (Eud. Soulié, *Notice du musée de Versailles*, n° 1894.)

[2] *Réunion des Sociétés des beaux-arts à la Sorbonne en 1884* (8e session). *De la décoration navale au port de Toulon*, par M. Charles Ginoux, p. 340-341.

[3] Il arriva à Toulon le 27 mars 1668. (Léon Lagrange, *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux*, 2e édition; Paris, Didier et Cie, 1868, in-12, p. 111.) — Millin a induit de cette mission de Girardon que le sculpteur avait « succédé à Le Brun dans l'inspection générale de tous les morceaux de sculpture ». (Voir *Monuments français, Antiquités nationales*, t. V, art. LIX, p. 11.) Il y a là une erreur. M. Corrard de Breban est mieux informé au sujet des missions confiées à Girardon par Colbert. (*Notice sur la vie et les ouvrages de François Girardon*, 2e édition, 1850, p. 6, 14-15.) Ces marques de confiance données au sculpteur n'impliquent aucune défaveur encourue par Le Brun. Tout au contraire, nous inclinons à penser que c'est Le Brun qui désigna Girardon, son collaborateur et son ami, au choix du ministre dans les circonstances auxquelles nous venons de faire allusion. Une lettre d'Errard à Colbert du 3 avril 1669, la réponse de Colbert à Errard du 24 mai suivant, donnent, croyons-nous, la note juste sur le caractère des relations du ministre avec le sculpteur. On les trouvera dans l'ouvrage de M. Pierre Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert* (t. V, p. 281 et 521). Ajoutons enfin que la mission spéciale de Girardon à Toulon est parfaitement définie dans l'étude de Léon Lagrange sur Toro. (*Gazette des beaux-arts*, 1re période, année 1868, t. XXV, p. 345 à 352.) — Est-il besoin de rappeler que Girardon a été en toutes circonstances le sculpteur préféré de Le Brun? N'est-ce pas lui que le Premier Peintre avait désigné, peu d'années auparavant, pour restaurer la *Vénus d'Arles* offerte à Louis XIV par les Arlésiens? (Voir *Description du Musée royal des Antiques du Louvre*, par le comte de Clarac; Paris, Vinchon, 1830, in-12, n° 282, p. 123, et *Chronique des arts*, année 1880, p. 211.)

[4] Nivelon, fol. 255.

Brun une sorte d'empiétement indigne sur les droits ou les attributions naturelles de Puget? Telle est la légende. Un examen réfléchi des faits en atténue la portée.

Lorsque Le Brun, sur l'ordre de Colbert, substitue ses propres dessins à ceux des artistes toulonais que nous venons de nommer, Puget est à Gènes depuis plusieurs années, et ce n'est qu'en 1668 que d'Infreville, intendant de la marine à Toulon, reçoit l'ordre d'inviter Puget à rentrer en France. D'Infreville connaît apparemment le caractère ombrageux et entier du statuaire, car il écrit au ministre : « Je feray sçavoir au sieur Puget les intentions de Sa Majesté, et feray mon possible pour le faire revenir icy. Il y a longtemps que je n'ay eu commerce avec luy, ce qui fait que je ne diray encore rien de la résolution qu'il pourra prendre[1]. »

Quelques semaines plus tard, l'intendant écrit de nouveau. Ses démarches ont été couronnées de succès. Puget est à Toulon. D'Infreville triomphe. « Il est arrivé depuis deux jours, écrit-il, il n'a veu qu'aujourd'hui les ateliers du Roy, qu'il a parcourus, particulièrement celuy des sculpteurs, où il a vu les dessins et modèles sur lesquels on travaille pour la poupe de l'*Amiral;* il en fait beaucoup d'estime[2]. » Quoi! Puget approuve les dessins de Le Brun! Les deux hommes ne sont donc pas ce qu'on prétendait? Sur quels faits était donc basée cette inimitié fameuse dont on a tant parlé? Ne le cherchons pas. Au retour de Puget en France, nulle rivalité n'existait entre les deux maîtres. Qui oserait dire, au surplus, que Puget n'ait pas été satisfait de se voir devancé dans un ordre de travaux pour lequel il avait peu d'attrait? D'Infreville, au cours de la lettre déjà citée, ne s'empresse-t-il pas d'informer Colbert du vif désir où est le sculpteur de s'occuper à quelque ouvrage de marbre pour le Roi? « Il m'a tesmoigné, dit l'intendant, qu'il auroit peine aujourd'huy à s'assujettir à travailler de sa main aux ornements des deux navires auxquels on n'a point encore travaillé jusqu'à présent, mais qu'il se portera volontiers à donner ses dessins auxquelz il fera travailler par les sculpteurs qui sont icy, qu'il visiteroit souvent pour les corriger s'ilz manquoient aux proportions qu'il leur auroit données, et il semble que c'est ce qu'on peut espérer de luy[3]. »

L'art du décor n'est pas en grande estime aux yeux de Puget. Esprit altier et solitaire, il lui répugne quelque peu de se plier à l'ordonnance générale d'un vaisseau. Qu'adviendrait-il si sa fougue l'emportait? Il se connaît bien. L'inspiration le domine à de certaines heures et sa violence est encore du génie. S'il allait rompre l'équilibre linéaire d'une poupe pour n'avoir pas su réprimer l'emportement de son ciseau! Ce qu'on attend de lui n'est pas ce qu'il veut, et, sans tarder, il prend d'Infreville pour confident. Sa théorie sur l'art décoratif est des plus simples. « Il m'a proposé, depuis son arrivée, écrit

[1] *Archives de l'art français*, t. IV, p. 241. — [2] *Ibid.*, p. 244. — [3] *Ibid.*, p. 245.

l'intendant, une chose que je ne crois pas à rejetter, qui seroit de faire cinq ou six modelles de poupes qui serviroient de dessins pour tous les navires qu'on bastiroit à Toulon, auxquelz, en diminuant quelques figures, tantost à l'un, tantost à l'autre, et en y posant d'autres, cela y feroit quelque différence et contenteroit ceux qui s'entendent à cet art, et serviroit d'ornement à tous les vaisseaux qu'on pourroit bastir, ces sortes d'ouvrages ayant une relation les uns aux autres; et il ne seroit pas nécessaire de faire autant de modelles comme on auroit de navires[1]. »

Plus de doute. Le décor est un art secondaire aux yeux de Puget, une tâche humiliante dont il faut s'affranchir au plus vite en composant quelques pièces de rechange que le premier venu sera capable d'ajuster. Puget s'était trop pressé. La lettre de d'Infreville dut mal disposer Colbert. Évidemment Le Brun se montrait plus apte à saisir la pensée du Roi. Sa main toujours prête cédant à l'impulsion de son esprit, des pages toujours nouvelles s'ajoutaient à celles qu'il avait produites. Telle est l'explication toute simple des préférences de Colbert pour Le Brun lorsqu'il s'agit de la décoration des vaisseaux. Léon Lagrange, ayant lu comme nous la lettre de l'intendant, écrit avec beaucoup de justesse en parlant de Puget : « Travailler de sa main, fi donc! Une surveillance générale, une haute direction, à la bonne heure! Et de là cette idée de poncifs si étrange à première vue. Son affaire à lui, c'est le marbre[2]. »

Le Premier Peintre était moins exclusif, aussi demeura-t-il chargé de dessiner la poupe du *Soleil-Royal* surmontée d'un quadrige, du *Furieux*, décoré de gorgones, de *l'Apollon*, du *Fortuné*, du *Brillant*, du *Fleuron*, dont les riches ornements, conservés par Jean Berain, forment un ensemble du plus grand intérêt. Les dessins de Berain sont au musée du Louvre[3].

Mais, pour avoir mieux saisi que ne voulait le faire Puget les lois de l'art décoratif dans leur application à la parure mobile des océans, Le Brun ne fut à aucune époque l'adversaire de Puget. Les deux maîtres vécurent dans une estime mutuelle. On sait qu'en 1670, le peintre, ayant eu l'occasion de voir un premier croquis du *Diogène*, « engagea Puget à modifier le geste du philosophe[4] », et, treize ans plus tard, nous entendrons Le Brun faire un éloge sans réserve du *Milon de Crotone* dans une lettre qu'il adresse au statuaire. Nous donnons le texte de cette pièce aux *Écrits du maître*[5].

[1] *Archives de l'art français*, t. IV, p. 245-246.

[2] *Pierre Puget*, etc., p. 118.

[3] Le portefeuille qui les renferme contient vingt-quatre pièces à la plume, lavées d'aquarelle; elles sont cotées sous les nos 23718 à 23741.

[4] *Pierre Puget*, etc., p. 272.

[5] Lettre XXIII. — Ainsi se trouvent réduites à néant les accusations d'inimitié si souvent portées contre Le Brun et dont, en ces derniers temps encore, nous avons, non sans surprise, ressaisi la trace sous la plume d'un écrivain d'art. (Voir *Gazette des beaux-arts*, 2e période, année 1880, t. XXII, p. 16.) — P.-J. Mariette, au dernier siècle, ne s'est pas prémuni contre l'opinion commune (voir *Abecedario*, t. IV, p. 225), mais MM. de

On compte les vaisseaux décorés sur les dessins de Le Brun; il est moins facile d'énumérer les fontaines ornées de figures dues au ciseau de Girardon, Regnaudin, Tuby, Coyzevox, les frères Marsy, dont la composition appartient au peintre. Les jardins de Versailles en renferment le plus grand nombre. Châtillon les a gravées. Rappelons au hasard les Fontaines des *Muses*, des *Quatre Parties du Monde*, des *Bains d'Apollon*, d'*Atlas et Hercule*, de *Persée et Andromède*, de la *Renommée*, d'*Éole*, du *Déluge*, de *Neptune*, les *Buffets d'eau* du Fer-à-cheval[1]. Nous ne devons pas omettre non plus les sculptures de l'Escalier des Ambassadeurs, mais pouvons-nous pénétrer dans les palais de Versailles ou du Louvre à la suite de Le Brun, sans donner le pas à la peinture sur les autres arts?

Parlons du peintre décorateur.

Le thème est vaste, et pourtant notre artiste ne se borne plus à concevoir un sujet : lui-même interprète sa pensée et la revêt d'une forme définitive. Chose surprenante, à mesure qu'il assume le soin de mettre au point, sans le concours étranger du sculpteur, du lapidaire ou de l'orfèvre, les pages allégoriques, les épisodes fabuleux, les scènes d'histoire que réclament les palais du Roi, Le Brun semble prendre plaisir à étendre sa tâche. Esprit exubérant, on dirait qu'il se joue du travail. Nul obstacle, nulle peine. Son imagination facile, inépuisée, suffit à tout.

On sait que la fabrication des glaces ne fut importée en France qu'en 1665. Nicolas Dunoyer avait ouvert la première manufacture au faubourg Saint-Antoine, en vertu de lettres patentes qui lui assuraient de sérieux privilèges. C'est à Colbert que revient l'initiative de cette fondation. Avant lui, les glaces employées à la décoration des palais étaient de provenance vénitienne. Dunoyer fabriqua d'abord des miroirs de petites

Chennevières et de Montaiglon se sont empressés d'apporter un correctif au texte de Mariette.

[1] *Le Mercure galant* abonde en renseignements précis sur la part qui appartient à Le Brun dans la décoration sculpturale des jardins de Versailles : « Le Roy, en commençant à régner par luy-mesme, commença aussy à faire fleurir les arts. M. Girardon fit l'*Apollon* de la grotte, qui est la première figure qui ait esté faite pour Versailles; et tout d'une voix ce premier ouvrage a passé pour un chef-d'œuvre. Les autres sculpteurs travaillèrent ensuite, et depuis quelques années, on en a fait vingt-quatre sur les desseins de Le Brun. Parmi ces figures, l'on admire l'*Hyver* de M. Girardon, la *Diane* de M. Desjardins, la *Vénus* de feu M. de Marsy, l'*Air* de M. Lehongre, et le *Satyre* de M. Buister. (Août 1684, p. 322-323.) . . . Les ambassadeurs de Siam virent ensuite les figures de marbre (à Versailles) qui sont le long des palissades du parterre du nord, et celles qui sont en remontant jusqu'à l'endroit appelé le *Fer-à-cheval*, qui regarde l'allée royale, qui fait face au château. Entre ces figures sont les quatre Saisons, les quatre Parties du monde, les quatre Âges, les quatre Poèmes, les quatre Parties du Jour et de la Nuit, et les quatre Éléments. Toutes ces figures ont été faites sur les desseins de M. Le Brun. Ils admirèrent la figure de l'*Air*, faite par M. Lehongre, qui est du nombre de ces vingt-quatre, et qui est beaucoup estimée pour la délicatesse du travail et pour la correction du dessein. » (Novembre 1686, 2e partie, p. 199-200.) Nous pourrions multiplier des citations de cette nature. Nous préférons conseiller au lecteur d'ouvrir le volume instructif *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes et vases du château et du parc de Versailles*, gravé par Thomassin (la Haye, 1724, in-4°), renfermant 218 planches.

IMPRIMERIE NATIONALE

dimensions, mais bientôt des verriers italiens, « capables de faire de grandes glaces de plus de quarante pouces[1] », furent admis à se joindre aux ouvriers français et l'industrie nouvelle prit de rapides développements. Le meilleur appui que Colbert pouvait offrir à Dunoyer, c'était d'utiliser ses produits dans quelque royale résidence.

D'importants travaux s'exécutaient à Saint-Germain. Plusieurs appartements furent aussitôt pourvus de glaces. Et afin d'enlever au cristal sa froideur incolore, Le Brun dut réveiller les parois transparentes avec son pinceau.

Guillet de Saint-Georges et Nivelon sont muets sur cette décoration. On s'explique aisément leur silence. A l'heure où les deux biographes prirent la plume, c'est-à-dire après 1690, Versailles attirait tous les regards. Saint-Germain n'était plus visité. Heureusement, un poète, ami de M^lle^ de Scudéry, Le Laboureur, bailli de Montmorency, dont il est parlé plus haut, s'était empressé, dès 1669, de décrire dans les plus grands détails les peintures de Le Brun.

Son ouvrage s'intitule *Promenade de Saint-Germain*, et c'est en effet une promenade que le narrateur entreprend, avec quelques amis, sous la conduite du peintre, à travers les salles du château. Le point de départ de cette excursion d'artistes est la terrasse que Colbert avait fait élever sur la façade nord du vieux château, le long des appartements du Roi. Après avoir joui de la vue des jardins qui se déroulaient devant la terrasse, nos amateurs eurent la pensée de visiter la chambre de Louis XIV. Sa Majesté s'habillait. L'écrivain, qui volontiers fait alterner les vers et la prose dans son récit, constate que la sécurité du monarque n'exigeait pas à Saint-Germain un grand déploiement d'hommes d'armes.

En ce lieu néanmoins parurent peu de gardes;
La liberté s'y trouvoit comme ailleurs;
Et le nombre des hallebardes
Le cédoit à celuy des fleurs.

« Nous y marchions entre deux rangs de lauriers-cerises, de tricolors, de jasmins et de tubéreuses[2]. » Mais l'artiste, qui s'était éloigné « pour s'assurer de l'ouverture des cabinets[3] », vint rejoindre sa compagnie après avoir obtenu la permission de pénétrer chez le Roi. On traverse un flot de courtisans, debout devant la porte du Roi, puis on gagne une seconde terrasse ayant vue sur les cours du château neuf, une porte est ouverte aux visiteurs et ils entrent dans les appartements. Notre guide est frappé de leur

[1] *Histoire des classes ouvrières en France*, par M. E. Levasseur, t. II, p. 206. — On voudra lire la dépêche instructive de Colbert au comte d'Avaux, sous la date du 23 septembre 1672, touchant le privilège accordé en France aux fabricants de glace « façon de Venise ». (*Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 335.)

[2] *Promenade de Saint-Germain*, p. 10.

[3] *Ibid.*, p. 11.

splendeur : « Je défie l'imagination la plus riche et la plus heureuse, dit-il, de se former une idée de choses qui puissent montrer tout ensemble tant d'art, tant d'esprit et tant de magnificence. Tous les murs et les plafonds sont revêtus de glaces et de miroirs avec des quadres et des ornemens dont l'or fait la moindre richesse. On y marche sur des planchers qui seroient dignes de faire la pompe des plus belles voûtes, et d'être au-dessus des testes les plus superbes. Ce ne sont que des marbres de toutes les couleurs, des ouvrages en mosaïque, et des parquets de pièces de rapport. On y voit en tous les coins et en cent autres endroits des vases d'argent chargés de fleurs, des pilastres et des termes de même métal qui portent des filigranes d'or[1]. »

Cette description s'applique à plusieurs cabinets « joints à la chambre du Roy qu'ils accompagnent », et que Louis XIV avait coutume d'appeler « sa chambre particulière pour en faire la différence d'avec l'autre qui est ouverte à toute sa cour[2] ». L'appartement avait été peint par Le Brun, et chaque scène était exclusivement composée d'Amours. « Mais, poursuit Le Laboureur, ces Amours sont instruits à toutes les belles et grandes choses : ils se jouent avec les lions et les léopards; ils bâtissent, ils travaillent, ils vont à la chasse, ils manient les armes, et se montrent capables de tout. On en voit de toutes parts qui sont peints sur des glaces, et dont les différentes postures sont autant de douces emblèmes. Mais ce qui est singulier en tous ces tableaux, c'est qu'étant peints derrière les miroirs, les premiers traits que le pinceau y a couchez forment la figure telle qu'on la voit; au lieu que dans la peinture ordinaire ce sont les derniers coups de pinceau qui l'achèvent et qui la finissent[3]. »

C'est dans cette même page que l'écrivain rend témoignage de la modestie de Le Brun en des termes que nous avons rappelés. Notre artiste avait consenti à conduire le bailli de Montmorency devant ses peintures, mais il s'excusa d'avoir à en rien dire. Pellisson et le comte de Nogent s'étaient joints à Le Laboureur. Nogent lui donna l'explication des sujets « avec un esprit qui lui est singulier et à ceux de son nom »[4].

[1] *Promenade de Saint-Germain*, p. 14-15.

[2] *Ibid.*, p. 21-22.

[3] *Ibid.*, p. 16-18.

[4] Nous supposons que le personnage appelé ici par Le Laboureur « comte de Nogent » doit être le « chevalier de Nogent », au sujet duquel Saint-Simon a écrit les lignes suivantes se rattachant à l'année 1708 : « Le chevalier de Nogent mourut fort vieux, et s'étoit marié par une ancienne inclination, il n'y avoit pas longtemps, à une madame de la Jonchère à qui et à ses enfants il avoit donné tout son bien, et ne laissa point d'enfants. C'étoit une manière de cheval de carosse qui étoit de tout temps ami intime de Saint-Pouange et favori de M. de Louvois. Cela l'avoit fait aide de camp du Roi en toutes ses campagnes, et donné une sorte de considération. Pendant une de celles-là, M. de Louvois, qui étoit magnifique pour ses amis, lui fit bâtir et meubler la plus jolie maison du monde sous la terrasse de Meudon, avec des jardins fort agréables, qu'il trouva prête à habiter à son retour. On peut juger du plaisir de la surprise; c'est la même que madame de Verue a eue depuis et qu'elle a tant embellie. Ce chevalier de Nogent étoit assez familièrement avec le Roi, mais depuis longtemps fort peu à la cour et dans le monde. Tout son mérite étoit son attachement à M. de Louvois. Il étoit frère de Nogent, tué au passage du Rhin, maître de la garde-robe,

Ils pénètrent dans l'antichambre « dont les lambris sont tous de miroirs enrichis d'or ». Le plafond comportant deux sujets, l'artiste avait peint Vénus tenant dans sa main la pomme d'or que lui valut sa beauté, et l'altière Junon ayant un paon à ses pieds[1]. Autour de Junon, dont l'attitude sévère empruntait à la majesté royale, le peintre avait voulu rendre saisissables, par d'ingénieuses allégories, les diverses inclinations du Roi. « Cela, dit notre auteur, devoit être touché d'une façon poétique qui fût aussi agréable que judicieuse et spirituelle. C'est ce que l'on a fait, et vous l'allez voir. Comme les différentes inclinations que l'on a pour les choses sont, à les bien prendre, autant de différents amours qui y portent les hommes dès leur plus tendre jeunesse, on ne pouvoit pas mieux, ce me semble, figurer celles du Roy, toutes sérieuses et toutes grandes qu'elles sont, que par de petits Amours appliquez attentivement à ces mêmes choses. Aussi M. Le Brun, qui est un excellent poète en toutes ses peintures, n'y a pas manqué en celles-cy. Il s'est tout à fait bien servi de ces petits symboles dans un dessein si vaste, et cela produit le plus agréable effet du monde. Il a considéré différemment les inclinations du Roy, les unes comme luy venant de la nature et les autres comme luy étant données par la raison. Les premières telles que la *Chasse*, la *Musique* et la *Danse* n'ont pour objet que le seul plaisir; et les autres comme le *Commerce* et la *Guerre* regardent le bien et la gloire de l'État. Pour représenter ces différentes choses, M. Le Brun s'est servi partout des mêmes êtres, mais qui sont dans différentes actions et proportionnées à leur âge, ce qui rend la fiction tout à fait agréable. Ainsi l'on y voit avec grand divertissement un de ces petits Amours chasseurs qui s'est passé la teste dans un cor, qui l'embarrasse; et un autre qui, aimant la musique, touche une viole de ses doigts, et prête en même temps l'oreille fort attentivement, comme si le son que l'on tire de cet instrument avec la main seule pouvoit estre bien harmonieux[2]. »

Notre lecteur nous pardonnera cet emprunt. Il nous a paru curieux d'insister sur un

beau-frère de M. de Lauzun, de Vaubrun, tué lieutenant général au combat d'Altenheim..... Leur nom étoit Bautru, de la plus légère bourgeoisie de Tours.» (*Mémoires*, édition Chéruel; Paris, Hachette et Cie, 1856-1858, 13 vol. in-12, t. IV, p. 93-94.) On a vu plus haut que Le Brun a dessiné le monument de Vaubrun. Peut-être fut-il redevable de cette commande à ses relations avec le chevalier de Nogent? — La présence de Pellisson auprès de Le Laboureur qui méditait d'écrire un opuscule sous forme de lettre à Mlle de Scudéry n'a rien de fortuit. On sait les relations suivies de Pellisson avec la Grande Précieuse. N'est-ce pas lui l'*Apollon* de la résidence de Carisatis dans le roman de *Clélie?* Nous conseillons au lecteur curieux de reconstituer l'entourage de celle que ses contemporains surnommèrent « Sapho » d'ouvrir l'intéressante étude de M. Ed. de la Barre-Duparcq, *Monsieur, Mademoiselle et Madame de Scudéry*. (Brest, Gadreau, 1878, in-8°, 33 p.) — Le Laboureur avait sa place dans le cénacle littéraire que présidait l'auteur de *Clélie*. C'était un poète et un bel esprit qui se plaisait aux dissertations et aux récits. A l'époque où parut sa *Promenade de Saint-Germain*, on citait avec éloges sa récente lettre à M. de Montmor, premier Maistre des Requestes, *Les Avantages de la langue françoise sur la latine* (Paris, 1667, in-4°, 30 p.), rééditée en 1669 (in-12).

[1] *Promenade de Saint-Germain*, p. 23.

[2] *Ibid.*, p. 25-29.

genre de décoration auquel Le Brun ne nous avait pas encore initié. Quelle assurance ne portait-il pas dans son travail pour s'être volontairement imposé de ne peindre que des Amours, à l'exception de quelques déesses, sur les murs de l'appartement du Roi! Comment échapper à la monotonie? Comment éveiller l'attention, retenir le regard à l'aide de ces drames enfantins dont les acteurs devaient paraître comme autant de frères jumeaux? Titien ou Véronèse ne se seraient pas inquiétés de résoudre le problème. N'avaient-ils pas à leur portée les jeux inépuisables de la lumière, les carnations variées, la magie de leur pinceau? Sans attribuer à Le Brun de semblables ressources dans la mesure où les ont possédées les Vénitiens, nous pouvons supposer que notre artiste ne fut cependant pas privé de ces mêmes dons. La décoration de Saint-Germain obligea le maître français à répandre sur ses légers tableaux un coloris fait de lumière et de fraîcheur, sans quoi ses Amours n'auraient fait qu'accentuer les lacunes de sa palette. Mais, quand il s'y applique, la couleur, chez Le Brun, sait être claire en gardant sa solidité. Nous en donnerons plus d'un exemple dans les pages qui vont suivre.

Au surplus, ce qui dut caractériser la décoration de Saint-Germain, c'est l'esprit, le naturel, l'à-propos des scènes inventées[1]. Qu'est-ce que l'allégorie? Une pensée peinte ou modelée. Or, nous le savons déjà, Le Brun n'est jamais en peine de pensée. Et, d'autre part, il aime les scènes apaisées, les jeux de l'enfance, ce que l'œil d'un contemplateur saisit au vol, dérobe à la nature toujours belle, toujours instructive alors qu'elle suit sa pente et s'ignore elle-même. L'allégorie, chez notre peintre, est faite de ressouvenirs, c'est ce qui donne à ses traits tant de vérité. Reportons-nous à ce merveilleux dessin exposé au Louvre dans lequel Le Brun a voulu transcrire, avec un talent digne du maître, des Amours, ou mieux des enfants, que Poussin avait saisis sur le vif au milieu de leurs jeux. Pourquoi notre artiste s'est-il épris de ce fragment au point de le reproduire avec tant de vigueur et de style? Pourquoi? C'est que la forme, l'attitude,

[1] Que l'on en juge par ce passage de Le Laboureur. (*Promenade de Saint-Germain*, p. 29-30.) Il s'agit des Amours commerçants et des Amours guerriers qui, avec les Amours chasseurs, musiciens et danseurs, dont il vient d'être parlé, décoraient les murs de l'antichambre du Roi :

Sur tout je pris plaisir à voir
La posture diverse
De ces jeunes Enfans qui marquent le Commerce,
Occupez de tout leur pouvoir,
Comme négociants d'un notable savoir,
A tenir leurs journaux, les lire,
Charger, rayer, chifrer, écrire,
Conter argent, payer et recevoir.
D'autres pour qui la gloire a de plus nobles charmes
Dans un cadre opposé cherchent d'autres emplois :
L'un prend l'épée, un autre endosse le harnois;
Et faisant tous l'essay de quelques pièces d'armes
Montrent qu'ils ont le cœur françois,
Qu'ils aiment les fameux explois
Et qu'ils craignent peu les alarmes.
Mais le peintre savant
Voulant montrer que bien souvent,
Tel se met en campagne et commence la guerre
Qui ne peut à son gré la terminer après,
En a figuré tout exprès
Un d'entre eux que son casque serre,
Et qui de ses deux bras trop faibles et trop courts,
Ne pouvant plus l'ôter de sa teste enfantine,
Semble apeller à son secours
La troupe voizine
Des autres Amours.

le geste, l'expression de ces enfants, l'ont séduit. Ils avaient pour lui ce je ne sais quoi de déjà vu qui l'avertit promptement que Poussin s'est fait l'interprète de la nature dans cet épisode achevé. Notre peintre ne l'eût pas traduit avec tant de respect s'il n'avait eu, par delà Poussin, la haute vision de la nature. Nous avons relevé, dans les portefeuilles du maître conservés au Louvre, de nombreux croquis à la sanguine d'après des enfants. Ce sont autant d'académies dessinées en présence du modèle vivant. Peut-être trouverait-on parmi ces croquis plus d'une ébauche des compositions de Saint-Germain?

Nous ne pouvons suivre les visiteurs du château à travers toutes les pièces. Disons cependant que la voûte de la « chambre de repos du Roi » est décorée de trois Amours embarrassés d'un énorme lustre dont le poids fait fléchir leurs membres. Des Amours guerriers les accompagnent[1].

Les retombées de la voûte sont ornées des maisons de plaisance de Sa Majesté, telles que Saint-Germain, Versailles, Fontainebleau[2]. Les glaces de l'alcôve sont peuplées d'Amours entourant la Magnificence[3]. Sur l'estrade est « un lit à la romaine », sans nul doute sorti des Gobelins, dont les rideaux sont tissus d'or et d'argent. « Le dossier du lit est un relief d'argent à jour, où l'on voit au côté droit un petit Amour qui compte curieusement les dents d'un lion, et un autre de l'autre côté qui tient doucement un léopard au cou. Il y en a un troisième au-dessus d'eux qui est assis sur un aigle au milieu du dossier, d'où il menace tout le monde d'une flèche qu'il tient couchée sur son arc[4]. »

Enfin, un cabinet attenant à la chambre du Roi, pratiqué dans une tour à l'angle des deux terrasses, renferme les statues d'argent, de grandeur naturelle, d'*Apollon* et de *Daphné;* trois statuettes d'Amours ayant pour attributs une colombe, un paon et une pie, un grand vase d'argent, sorte de fontaine jaillissante destinée à rafraîchir l'appartement. Quatre figures peintes des *Éléments* entourent un dernier Amour qui porte avec des airs de triomphateur l'image de Louis XIV[5].

Nos promeneurs, revenus à leur point de départ, s'arrêtent une dernière fois en face

[1] Voici la description de ces derniers : « Il y en a quatre autres (Amours) autour d'eux dans le fond de la coupe; mais ils ne leur ressemblent pas. Je n'ay jamais rien veü de si opposé : ils ne respectent aucune puissance, et n'épargnent ni les Héros ni les Dieux mêmes. Le premier, pour faire voir qu'il exerce son empire jusques dans les Cieux, tient, ce me semble, un Cygne et un Aigle dont il contraignit autrefois Jupiter de prendre la figure. Le second, voulant montrer que les Enfers n'ont pas moins ressenti aussi son pouvoir, arbore pour marque de la victoire qu'il a remportée sur Pluton, le sceptre fourchu de ce dieu, qui d'ailleurs, représentant la richesse, donne par sa défaite un double triomphe à l'Amour. Le troisième, qui n'est guère moins fier, se rit de la force guerrière, et se fait un trophée des armes de Mars. Le dernier ne traite pas mieux la force héroïque : il se joue de la dépouille d'Hercule; et, non content de montrer la massue de ce domteur de monstres jettée à ses pieds avec une quenoüille, le petit emporté prend encore la peau du lion : il se la met sur la teste, et s'en coeffe complaisamment, comme s'il en vouloit faire une mascarade. » (*Promenade de Saint-Germain*, p. 31.)

[2] *Ibid.*, p. 34.

[3] *Ibid.*, p. 35.

[4] *Ibid.*, p. 37.

[5] *Ibid.*, p. 41-47.

d'une grotte artificielle construite sur la terrasse. Sa décoration se lie trop étroitement aux peintures du château pour que Le Brun n'en ait pas tracé le dessin. Neptune, assis sur un char attelé de chevaux marins, orne le fond de la grotte. Ce groupe, en argent, se détache sur une paroi de marbres précieux. Des nappes d'eau déploient leur surface transparente sous l'attelage du dieu des mers. Un jet puissant, échappé du sol, va baigner à la voûte un Amour armé d'un foudre, tandis que quatre Amours, ayant des proportions d'éphèbes, disposés contre les parois latérales, portent sur leurs têtes des corbeilles de fruits « qui font une infinité de jets d'eau ». Ces figures, placées sur des coquilles habilement ciselées, sont en argent[1].

Que sont devenues tant d'œuvres précieuses? Louis XIV dut s'en séparer et les condamner à la fonte pour alimenter le Trésor. Guillet et Nivelon n'ont jamais vu peut-être ces groupes et ces statues d'argent, travaillés sur les dessins de Le Brun antérieurement à 1669 et qui, vingt ans après, furent mis au creuset. Nous nous sommes attardé à suivre Le Laboureur et Pellisson, mais ne convenait-il pas de rappeler ces conceptions gracieuses, ces fins reliefs si brusquement détruits et dont on a perdu jusqu'au souvenir? Notre artiste avait intérêt à ce que nous entrions à notre tour dans les appartements de Saint-Germain pendant que Louis XIV y est encore. Le monarque a moins de trente ans. C'est l'heure éclatante du règne. La personne du Roi inspire une telle adulation que ses faiblesses mêmes obtiennent l'indulgence de son entourage. Ces Amours sans nombre dont le peintre a peuplé la chambre de Louis XIV nous avertissent que celle qui portera le nom respecté de Louise de la Miséricorde s'appelle encore M^lle^ de la Vallière. Quoi qu'il faille penser de ces emblèmes futiles, amollis, mais non sensuels, le Premier Peintre, en les exécutant, a fait preuve d'une rare aptitude à traiter l'allégorie.

« Avide d'impressions, l'imagination veut toujours sentir et s'embarrasse peu de connaître. Ses favoris sont ses victimes. » Cette sentence est du comte Molé. Si juste qu'elle soit, on ne saurait l'appliquer à Le Brun. En effet, les œuvres dont nous avons parlé relèvent avant tout d'une imagination brillante, avide d'impressions, capable de définir et de fixer dans un langage choisi ce qu'elle ressent. Mais, dans la vivacité de ses sensations, elle n'envahit pas l'intelligence du Premier Peintre au point d'entraver jamais sa liberté. Inventif, il reste laborieux. On ne peut dire de lui qu'il « s'embarrasse peu de connaître ». L'étude est au contraire l'occupation constante de sa vie, aussi est-il merveilleusement préparé à saisir dans sa grâce évanouie la théogonie d'Hésiode ou d'Homère. Sans effort visible, il fait succéder les drames de la Fable aux pages allégoriques, et, à quelque ordre de pensées qu'il s'applique, sa fécondité demeure égale.

[1] *Promenade de Saint-Germain*, p. 49-53.

Pour un jour, Le Brun fait trêve à ses décorations des maisons royales. Il est à Sceaux, dans le château de Colbert. Le pavillon de l'Aurore, ainsi appelé parce qu'il est au levant de la résidence du ministre, va justifier son nom par les peintures de sa coupole. L'*Aurore* y apparaît sur un char que des cavales fougueuses emportent à travers l'espace. L'heure matinale les précède de son vol rapide, sonnant la diane qui éveille le soldat et faisant tinter la clochette qui appelle le moine au chœur. Le marteau du forgeron, le coq vigilant, achèvent de préciser le sens de cette figure aérienne. Des têtes de zéphyrs aux joues légèrement gonflées rappellent les tièdes haleines de l'aube, tempérées par la rosée que verse sur la nature une jeune nymphe escortant l'Aurore. Les constellations du zodiaque, dont le retour est le signal du printemps, forment un premier groupe. Les autres saisons viennent à leur rang dans le cycle de cette cosmographie pittoresque, et toutes les légendes consacrées par les poètes, tous les phénomènes physiques susceptibles d'une interprétation par la couleur, se trouvent rapprochés, enchaînés par ces mille artifices qui servent de transition aux peintres. Une description fidèle de cette coupole, le simple énoncé des intentions de l'artiste dans le choix de ses figures ou de leurs attributs, seraient fastidieux. On accuserait Le Brun de recherche, de subtilité, on le soupçonnerait d'avoir voulu trop dire et de n'avoir produit sans doute qu'une page obscure dans son développement minutieux. Mais la faute viendrait de nous. Ce n'est pas le peintre qu'il faudrait condamner, mais le critique. Dans son ensemble, la coupole du pavillon de l'Aurore, observée au seul point de vue de l'agencement des masses, de leur équilibre, des épisodes sévères ou touchants qui frappent au premier regard, est une œuvre de maître. Que si l'on entreprend l'analyse de ce vaste poème, on en subit le charme à mesure qu'on s'approprie la pensée de l'artiste, mais, pour la bien rendre, c'est presque un livre qu'il faudrait écrire. La plume devient rapidement monotone où le pinceau se joue sans ennui, grâce à la magie de la couleur[1].

En octobre 1677, Colbert ayant reçu chez lui Messieurs de l'Académie française, les invités s'assemblèrent après le repas dans le cabinet de l'Aurore, et là, dit *le Mercure galant*, « M. Quinault récita cinq ou six cents vers sur les peintures de cette charmante maison[2] ». Le poème de Quinault n'est pas moins à l'honneur de Le Brun que de Colbert.

[1] Voir Nivelon, fol. 234-240.

[2] *Mercure galant*, octobre 1677, p. 125. — « Les vers de Quinault, écrit M. V. Advielle, restés longtemps manuscrits, ne furent publiés qu'en 1813, dans une édition stéréotype des œuvres choisies de ce poète. Le libraire de Bure, qui habitait Sceaux, en a donné deux éditions spéciales, tirées à très petit nombre, en 1813 et en 1824. L'original est sur vélin. Après être resté dans la famille Le Brun pendant un siècle, on le retrouve sous le n° 338 du catalogue de la vente des livres du cabinet de Brochant, faite à Paris au mois de mars 1774. Depuis, il passa en diverses mains; il appartient aujourd'hui à M. le duc d'Aumale, qui en a fait l'acquisition, il y a plusieurs années, en Angleterre. » (*Histoire de la ville de Sceaux, depuis son origine jusqu'à nos jours;* Paris, A. Picard, 1883, in-8°, p. 203.) — J.-C. Brunet, dans le

La chapelle du château ne le céda pas au pavillon de l'Aurore pour la richesse de la décoration. Le Brun peignit la coupole. Les écrivains du temps, selon leur coutume, nous disent que cette peinture fut faite à fresque[1]. Le Père éternel y apparaissait au milieu de la cour céleste. Diverses allégories rappelaient l'ancienne et la nouvelle alliance. Deux tableaux que Nivelon intitule les *Pères aux limbes* étaient placés de chaque côté de l'autel. Notre artiste avait représenté, dans l'un, des personnages bibliques, dans l'autre, des personnages évangéliques. Ainsi se trouvait reconquise l'unité du sujet, quel que fût le nombre des compositions exigées du peintre pour l'ornement du même édifice[2]. Le Brun fournit en outre le dessin de quatre « bas-reliefs feints de bronze sur quatre épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste »; ce fut lui encore qui dessina le tableau d'autel exécuté en bronze doré par Tuby, le tabernacle, le crucifix « richement orné et historié » qui le surmontait et enfin les chandeliers de l'autel[3].

Dans l'escalier d'honneur du château, Le Brun avait peint Atlas, gardien du jardin des Hespérides, pétrifié par Persée qui lui montre la tête de Méduse pour le punir de lui avoir refusé l'hospitalité. Dans un pavillon dit des *Quatre-Vents*, situé à l'extrémité des jardins, existait un plafond peint sur les dessins de Le Brun. Il représentait *Junon*

Manuel du libraire et de l'amateur de livres (Paris, 1860-1865, 6 vol. in-8°, t. IV, col. 1019), donne sur le manuscrit original du poème de Sceaux quelques détails que nous ne trouvons pas sous la plume de M. Advielle. Ce manuscrit est orné de trois dessins de Le Brun et de Sébastien Le Clerc; il est en outre relié en maroquin rouge aux armes de Colbert. Il a donc fait partie de la bibliothèque du ministre. J.-J. de Bure l'aîné posséda ce poème qu'il tenait sans doute de son père, Guillaume de Bure, mort en 1820. J.-J. de Bure décéda le 15 janvier 1853 âgé de quatre-vingt-huit ans. Une remarquable collection de livres et d'estampes qu'il avait formée fut vendue après sa mort. A cette vente, le poème de Sceaux atteignit 1,300 francs. On connaît deux éditions de ce poème, ainsi que le dit M. Advielle, mais la première, qui date de 1811 et non de 1813, fut faite par P. Didot l'aîné dans les *Œuvres choisies de Quinault* (2 vol. in-18); la seconde, de 1824, est due à G.-A. Crapelet. (Voir *Quinot le curieux*, par M. A. de Montaiglon, dans la *Revue universelle des arts*, t. XVIII, p. 323.) Brunet nous apprend que Crapelet fit tirer à part et sur vélin deux exemplaires du poème de Sceaux (in-8° de 32 p.). L'édition des *Œuvres choisies de Quinault* due à Crapelet en 1824 forme deux volumes in-8°. On y trouvera le poème dont nous parlons ici au tome II (p. 435-458).

[1] Nivelon, fol. 225.

[2] *Ibid.*, fol. 230-232. — Nivelon nous apprend que ces deux tableaux, endommagés par l'humidité de la muraille, durent être enlevés. Ils furent remplacés par deux bas-reliefs représentant les mêmes sujets. Prou et Cornu en furent les auteurs. La décoration de la chapelle, d'après le même historien, aurait été interrompue par les fêtes de Versailles données en 1674 et que Le Brun dut préparer. Qui a lu dans Félibien le récit de ces « journées » se rend compte des soins de tout genre qui incombèrent à l'ordonnateur. — D'après Guillet de Saint-Georges, Claude Audran « peignit à fresque dans la chapelle de Sceaux, sous la conduite de Le Brun ». (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 13.) — Il n'est que juste de rappeler ici qu'un poème fut composé par Mlle de Saint-André sur les peintures de la chapelle de Sceaux. Ni Colbert ni Le Brun n'avaient eu connaissance de la préparation de cet ouvrage, d'ailleurs assez faible, et Nivelon nous révèle que le peintre fut agréablement surpris un certain jour où, arrivant chez Colbert, il le vit occupé à lire en déjeunant l'opuscule de Mlle de Saint-André. (Mss., fol. 233.) Le titre de cet écrit est *Description de la chapelle de Sceaux*, poème de Mlle D. S. A.; Paris, Mabre Cramoisy, 1676, in-8°.

[3] Nivelon, fol. 233. — Le procès-verbal de la séance de l'Académie de peinture tenue le 3 août 1709 renferme cette phrase singulière : « Lecture a esté faicte d'une explication qui a esté faicte par M. Le Brun de l'ouvrage de la chapelle de Sceaux. » En ce temps-là, les

IMPRIMERIE NATIONALE.

députant Iris vers Éole afin qu'il déchaînât les vents sur la flotte d'Énée. Enfin, une toile du maître, le *Buisson ardent*, surmontait une cheminée de l'habitation de Colbert[1].

Le château de Marly comportait un corps de bâtiment entouré de douze pavillons. Il fallut les distinguer entre eux. On adopta des noms mythologiques. Jupiter, Mars, Vénus, Diane, Thétis, la Renommée, la Victoire, furent choisis comme autant de dieux lares sous l'égide desquels se trouva placé chaque pavillon. Le Brun donna les dessins de leurs façades dont l'exécution ne fut pas confiée à des architectes, mais à des peintres. Pilastres, corniches, frontons, avant-corps, tout ne fut qu'architecture feinte. Des trophées, des tableaux en camaïeu, des bas-reliefs simulés dont le sujet se trouva nécessairement tiré des lettres antiques, furent composés par le Premier Peintre. Alors les dauphins firent cortège à Thétis, la Discorde vint s'asseoir aux pieds de Mars, Vénus apparut au milieu de ses nymphes, Diane avec ses lévriers[2]. Rousseau et Meunier suppléèrent Le Brun dans la décoration murale du château de Marly proprement dit et

conférences n'avaient pas encore été abandonnées, mais on manquait de conférenciers et force était de recourir à d'anciens discours, authentiques ou non, émanant d'académiciens artistes ou d'historiographes. Le 5 mars 1718, «l'explication de la couppe de la chappelle de Sceaux» fut l'objet d'une nouvelle lecture au sein de l'Académie. (Voir *Procès-verbaux*, etc., t. IV, p. 90, 262.) D'après le procès-verbal du 3 août 1709, on serait tenté de penser que cette «explication» d'une peinture de Le Brun aurait été faite par lui-même. Nous savons qu'il n'était pas homme à en user ainsi. Ses contemporains nous le montrent plein de discrétion et de réserve lorsqu'il s'agit de ses ouvrages ou de sa personne. Toutefois, un doute pourrait subsister si le manuscrit lu en 1709 et en 1718 devant l'Académie de peinture n'était à la portée de tous à la bibliothèque de l'École des beaux-arts. Les éditeurs des *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture* l'ont parcouru et ils déclarent avoir «jugé inutile de reproduire cette explication alambiquée qui n'est déjà plus contemporaine de Le Brun» (t. I, p. 2). Il est en effet vraisemblable que ce travail n'est point antérieur à 1700, époque à laquelle écrivait Nivelon. Celui-ci a pu guider l'auteur anonyme qui nous occupe en lui révélant certaines des intentions de Le Brun dans la décoration de la chapelle de Sceaux.

[1] Nivelon, fol. 240. — Les ambassadeurs du roi de Siam visitèrent le château de Sceaux en 1686 et apprécièrent les ouvrages de Le Brun exécutés pour cette résidence. (Voir *le Mercure galant*, novembre 1686, 3e vol., p. 88-91.)

[2] Nivelon, fol. 268-281. — D'après le témoignage de Guillet de Saint-Georges, le Premier Peintre n'acheva pas cette décoration. «M. Le Brun, dit-il, donna plusieurs dessins pour peindre à fresque quelques-unes des façades des treize pavillons de Marly et pareillement pour celle du grand pavillon, qui est l'appartement du Roi; sur la façade extérieure de celui-ci, on a peint, sur ses dessins et sous sa conduite, une riche architecture; et, sur la façade intérieure qui regarde la cour, on a peint aussi plusieurs ornements accompagnés de quelques figures, la plupart sur le sujet d'Apollon. Il fit peindre les deux pavillons qui sont les plus proches du grand, l'un à droite et l'autre à gauche. Mais les dessins qu'il avait préparés pour les autres pavillons n'ont pas été exécutés. M. Châtillon en a gravé plusieurs.» (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 37.) *Le Mercure galant*, que nous aimons à consulter, contient, à l'occasion de la visite des ambassadeurs de Siam à Marly, quelques détails nouveaux sur la décoration du château par Le Brun. Ils ont leur intérêt. «Ce chasteau est d'autant plus considérable que la situation en est peu commune, et la disposition nouvelle; ce qui la rend unique en son espèce, et ce qui fait voir le merveilleux génie de M. Mansard qui en est l'architecte. Celui de M. Le Brun a aussi beaucoup éclaté en cette occasion, puisque sur ses desseins et sous sa conduite, on y a peint à fresque en dehors le grand pavillon, ou le pavillon du milieu, et six petits qui l'accompagnent. Ce grand pavillon a quatre faces comme les autres, et fait voir le *Palais du Soleil*. Apollon paraît dans son char dans les quatre frontons. Dans le premier, il semble monter sur l'horizon pour marquer le soleil le-

de six de ses pavillons. D'Argenville avance, imprudemment sans doute, que ce travail fut peint à fresque[1].

Mais quelques dessins à fournir sur des sujets de la Fable, c'était assurément peu de chose pour Le Brun. Plus lourde était la tâche dont il s'acquittait, au milieu d'entraves, de rivalités, d'interruptions, de mécomptes, dans la galerie d'Apollon. Cette tâche n'exigea guère moins de vingt années et encore le Premier Peintre de Louis XIV laissa-t-il inachevé ce remarquable ensemble décoratif qui n'a reçu la dernière main qu'en nos jours par la collaboration de deux maîtres éminents, Félix Duban et Eugène Delacroix. La galerie d'Apollon est le triomphe du décor mythologique. Ovide, Hésiode, tous ces merveilleux étrangers que l'on écoute parler de leurs dieux souriants, n'ont rien dit, rien inventé que le crayon du maître français n'ait saisi et accru par le libre souffle de son génie. La galerie de l'hôtel Lambert, si somptueuse que Le Brun l'ait voulue, rapprochée de la galerie d'Apollon, aurait à grand'peine l'apparence d'un portique modeste. C'est au Louvre qu'il faut suivre l'artiste si l'on veut juger de sa puissance[2].

La galerie d'Apollon ne mesure pas moins de 60 mètres et, si opulente qu'en soit la décoration, elle tire de la symétrie savante de ses ornements une élégance et une légèreté qui sont d'ordinaire l'apanage exclusif d'une architecture sobre et sévère. Corniches, trumeaux, guirlandes, pendentifs, vases de fleurs, cariatides de stuc, n'apparaissent pas au regard comme les retombées de la voûte; ils n'en sont pas davantage les supports, car la voûte, dans sa sveltesse éclatante, n'a nul besoin d'appui. Elle déploie sa surface lumineuse comme un berceau féerique ou une carène renversée qu'une puissance surnaturelle aurait soustraite aux lois de la pesanteur.

Le pavillon de l'Aurore, chez Colbert, n'offrait au pinceau de Le Brun qu'une coupole restreinte, et l'artiste avait dû accumuler ses emblèmes, comme un narrateur, à qui les

vant. Dans le second, il est dans son midi. Au troisième, il commence à pencher vers le couchant. Dans le quatrième, il finit sa carrière et la Nuit le couvre de son voile. Tous les ornements des quatre faces ont rapport au Soleil.» (Novembre 1686, 2e partie, p. 239-241.)

[1] *Voyage pittoresque des environs de Paris*, par Dezallier d'Argenville; Paris, 1768, in-12, p. 165. — On a vite fait de désigner sous le nom de fresque toute peinture murale, mais la fresque, en France, au XVIIe siècle, était déjà bien peu pratiquée. Aujourd'hui elle ne l'est plus. On ne peut accepter qu'avec une extrême réserve l'assertion de d'Argenville.

[2] Avant d'entrer au Louvre à la suite de Le Brun, rappelons qu'Henri Testelin, dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture* (t. II, p. 32 à 36), a raconté l'intrigue misérable ourdie par Ratabon lorsqu'il s'était agi de décorer, quelques années auparavant, le pavillon de la petite galerie du Louvre. Ratabon opposa Errard à Le Brun. Le plan de celui-ci ne laissait pas cependant d'être supérieur à la composition proposée par son confrère. Il en résulta un froissement très vif qui détermina Le Brun à retarder sans cesse le moment où il devrait s'acquitter des parcelles de travail que Ratabon lui avait ménagées, d'accord avec Errard, et la décoration tout entière fut abandonnée. Le pavillon que désigne Testelin a-t-il servi de salle du Conseil? Nivelon parle longuement du dessin destiné à la décoration de la salle du Conseil, dessin qui ne fut pas exécuté en peinture, mais que le biographe a vu, sa description minutieuse en fait foi. (Mss., fol. 159 à 163.)

instants sont comptés, précipite son récit. Au Louvre, l'espace est en rapport avec les images nombreuses qui assiègent la pensée du peintre. Autour du centre de la galerie, Le Brun médite de symboliser les Heures du jour. Cinq cartouches de formes variées, de dimensions inégales, attendent ses conceptions ingénieuses. Il débute par l'Aurore, et, sans se répéter, tant la même fiction se présente à lui sous des aspects multiples, il nous montre la fille d'Hypérion qui, après avoir attelé les chevaux du Soleil, est montée sur son char et s'empresse d'aller ouvrir les portes du jour. La jeune déesse agite son manteau d'où s'échappe une pluie de fleurs; des Amours vident leurs corbeilles parfumées dans les airs, une nymphe répand la rosée, un dieu nonchalant demi-couché sur un nuage caresse les oiseaux d'Apollon.

Morphée, fils du Sommeil et le père des Songes, a le corps d'un vieillard. Ses ailes disent sa rapidité à franchir l'espace. Il est porté sur des nuages, et, quand l'heure du repos aura sonné, le dieu muet laissera tomber sur les mortels les pavots que retient encore un pli de sa draperie. Les Songes tumultueux s'inquiètent de sa lenteur et l'un d'eux montre sa tête hideuse à la droite de Morphée.

Non loin de lui, la blonde Phœbé descend sur son char silencieux traîné par des biches. Elle se rend à la grotte du mont Latmos où repose Endymion. Un Amour assis sur l'une des biches tient un flambeau et guide l'attelage de la fille de Jupiter. Les Heures nocturnes lui font cortège. La Nuit déroule son voile mystérieux à travers l'espace.

Ces trois tableaux sont les seuls que le Premier Peintre ait eu le loisir d'exécuter dans la zone centrale de la galerie. Telle est l'opinion du marquis de Chennevières, dont l'ouvrage bien connu sur la galerie d'Apollon, écrit au lendemain de son achèvement et puisé aux meilleures sources, fait autorité. M. de Chennevières s'appuie d'ailleurs sur le témoignage de Desportes et de Saint-André. Mais achevons notre étude. Nous n'avons rien dit des voussures placées aux deux extrémités du berceau.

Sur celle du nord est représenté le *Triomphe de la Terre*. Cybèle, dans un char traîné par des lions, a le front ceint d'une couronne murale. Elle porte un sceptre fleurdelisé, symbole de la puissance terrestre dévolue à la France de Louis XIV. Un coq chantant se tient debout sur le timon du char. Des génies, des faunes, des satyres et des nymphes rappellent par leurs groupes alternés la chasse et la vendange, le repos et l'action, le plaisir et les durs labeurs que ramène dans son cours régulier l'astre des jours vers lequel Cybèle lève un regard confiant.

La voussure du midi est remplie par le *Réveil des Eaux*. Cette page est regardée comme l'un des chefs-d'œuvre de Le Brun. Desportes l'exalte dans sa *Vie* du Premier Peintre et l'appelle son triomphe. Je laisse M. de Chennevières décrire cette peinture.

« Sur un char formé d'une gigantesque coquille et traîné par quatre chevaux marins,

Neptune est assis, trident en main, et tenant assise auprès de lui la déesse Amphitrite; elle-même retient au-dessus de son front, comme pour s'en ombrager, la draperie verte qui est nouée à la ceinture de Neptune et qui voltige et se tend comme une voile. Le dieu tourne ses yeux furieux vers la gauche de la demi-coupole où soufflent dans leurs nuages Notus et Eurus et tous les ouragans. Au-dessous d'eux, des tritons jouent avec des naïades. La droite de cette belle composition n'est plus remplie aujourd'hui que par deux figures de nymphes, dont l'une, tournée de dos, s'appuie sur une corne d'abondance. Sur l'un des rochers qui montent vers la droite se silhouette la figure de Polyphème assis et jouant de la flûte à sept tuyaux. Cette figure du cyclope est à elle seule un délicieux poème : c'est une vraie inspiration du Poussin[1]. »

L'éloge est mérité et le nom de Nicolas Poussin avait sa place naturelle à cette page. La Grande Galerie, voisine de la galerie d'Apollon, ne renfermait-elle pas des peintures de Poussin dont Le Brun s'était fait le défenseur? Peu avant l'incendie du Louvre qui décida de la décoration confiée au Premier Peintre, « on avait projeté, dit Nivelon, d'abattre ce qui avait été laissé de M. Le Poussin dans la Grande Galerie qui se poursuit depuis le vieux Louvre jusqu'aux Tuileries, afin que M. Le Brun y fît un nouvel ouvrage. Mais la vénération qu'il a toujours eue pour ce grand homme le fit s'opposer à ce projet et il fut d'avis que l'on continuât ce qu'avait commencé M. Le Poussin, dans le même ordre au moins jusqu'à la moitié de la galerie, et qu'il peindrait ensuite l'autre partie[2]. » Cet acte de bon sens montre quel respect filial Le Brun professait pour son maître, et il n'est pas douteux que le fier souvenir de Poussin ne le suivît au milieu de ses longs travaux de la galerie d'Apollon[3].

Mais nous n'avons pas relevé dans les pages qui précèdent l'un des caractères de la décoration projetée par Le Brun. Elle est, avant tout, d'une parfaite logique, d'une extrême simplicité. Apollon est ici le dieu du Soleil, et le peintre s'est proposé de dire, à l'aide de symboles, les effets généreux de la lumière suivant les heures, les mois, les saisons, les éléments et les hémisphères. C'est donc, pour ainsi parler, le poème de la nature physique que l'artiste a vu se dérouler sous son regard et qu'il n'a pas dépendu de lui de fixer sur les parois du Louvre dans sa splendide unité.

M. de Chennevières nous apprend que Le Brun n'a pas laissé d'esquisse du sujet

[1] *Notice sur la galerie d'Apollon*, p. 34.

[2] Nivelon, fol. 153.

[3] Si considérable que fût cette décoration, elle ne dispensait pas notre artiste d'exécuter mainte autre peinture dans les bâtiments de la Couronne. Une quittance du maître, passée à la vente de la collection d'autographes de M. Fossé-Darcosse en 1861, nous apprend que Le Brun reçut, à la date du 26 novembre 1672, une somme de « sept cent vingt livres pour peintures faites sur les volets du grand cabinet par le commandement de Sa Majesté ». (Voir *Mélanges tirés d'une collection de lettres autographes ayant appartenu à M. Fossé-Darcosse*, publiés par M. Charles Asselineau; Paris, Techener, 1861, in-8°, p. 355.)

central qu'il avait l'intention de peindre à la voûte de la galerie. Cette lacune est assurément regrettable. Elle est aussi l'excuse de Delacroix. Sans songer à diminuer en rien la valeur de l'immense cartouche dans lequel Delacroix a représenté avec sa verve habituelle et l'opulence de son coloris *Apollon vainqueur du serpent Python*, il est permis de se demander si l'auteur de *Dante et Virgile* s'était bien pénétré de l'idée maîtresse de son devancier avant de choisir son sujet. Nous en doutons. Dans la pensée de Le Brun, sur ce point central que l'on peut comparer à la clef de voûte de l'édifice, et que M. de Chennevières définit plus justement encore « le cœur de la galerie d'Apollon », c'était le principe vivifiant, la source de la chaleur et de la lumière qui devait être figurée sous une forme pittoresque. Il est certain, puisque M. de Chennevières l'affirme, que le dessin de cette composition ne nous est pas parvenu. Peut-être n'a-t-il jamais existé sur le vélin. Telle est la loi des chefs-d'œuvre. Les maîtres ont coutume de vivre longuement en colloque avec leur rêve sans oser en tracer le contour, tant l'image fugitive revêt de séductions dont la main de l'homme est lente à se saisir. Rappelons-nous les tremblements de Léonard lorsqu'il tentait de peindre la figure du Christ de la *Cène* de Sainte-Marie des Grâces! Il y revint à cent reprises. La vision poursuivie, entrevue, se dérobait sans cesse. Il en fut peut-être de même pour Le Brun. Toutefois, dans ses entretiens familiers, à ceux qui l'interrogeaient sur l'emblème qu'il projetait pour le vaste quadrilatère du milieu de la voûte, il répondait volontiers par quelques confidences. Nivelon dit « que le centre de cette décoration eût été un grand trépied, placé là pour représenter le feu secret qui anime toutes choses suivant la marche régulière du soleil[1] ». Nivelon ne nous fournit sans doute qu'une indication vague et aride, mais on peut s'en fier à Le Brun. Ce trépied, le peintre l'aurait entouré d'attributs, de figures volantes, de cyclopes forgeant la foudre, de serpents d'or ailés, que sais-je, il eût entassé sans désordre, rapproché sans violence, pour l'enchantement de l'œil et l'exacte interprétation de sa pensée, tous les signes éclatants dont les adorateurs du Soleil avaient encombré ses temples à Thessalonique et à Délos. Ainsi entendue, la scène médiane aurait été, au sens rigoureux de l'expression, le centre de la décoration totale. Et les cartouches du plafond, les voussures extrêmes, les demi-dieux et les grands vieillards qui supportent sans fatigue tant de compositions géantes, auraient été plus étroitement rattachés au centre qu'ils ne le paraissent aujourd'hui. Où Le Brun voulait un foyer, Delacroix a peint un épisode. Un fait a usurpé la place de l'idée. Apollon, source de la lumière, aurait été plus grand que le fils de Latone perçant de ses flèches le serpent Python, qui, s'il faut croire Apollodore, rôdait autour de l'antre de Thémis.

[1] Mss., fol. 150.

Quoi qu'il en soit de l'erreur involontaire à laquelle n'a pas échappé Delacroix, c'est une rare fortune pour Le Brun que son œuvre ait été comprise, sa pensée suivie jusqu'en nos jours. Il est sans exemple qu'un maître, après s'être associé d'illustres contemporains, ait eu pendant deux siècles des continuateurs non moins illustres et toujours dociles. La galerie d'Apollon a survécu aux révolutions du goût, aux atteintes des hommes et du temps. Bien plus, ce que Le Brun n'avait qu'esquissé, d'autres l'ont voulu peindre avec un soin si déférent envers le maître que leurs pages, achevées hier, paraissent avoir été brossées par le Premier Peintre de Louis XIV. Soyons juste. Les planches de Saint-André, gravées en partie du vivant de Le Brun, d'après les morceaux de peinture et de sculpture de la galerie, « tant ceux qui sont exécutés que ceux qui ne le sont pas » — le mot est de Desportes — ont singulièrement aidé ceux qui ont voulu poursuivre l'œuvre du maître. Mais ce qui les a guidés plus sûrement encore, ce sont ses croquis, ses sanguines vingt fois reprises, aux variantes innombrables, à travers lesquelles l'œil discerne une pensée en marche. Ces utiles dessins seraient-ils devenus la propriété de l'État, auraient-ils été conservés sans la dure confiscation de Louvois au lendemain de la mort de Le Brun? Louvois, conseillé par Mignard, s'était peut-être imaginé qu'il atteindrait le peintre dans sa renommée, s'il savait habilement soustraire ses dessins à la curiosité des amateurs, et cet étrange séquestre aura été profitable à la gloire de Le Brun! Ses portefeuilles ont été compulsés, ses ébauches étudiées; et depuis deux siècles de nombreux artistes, plus grands par leur abdication que d'autres par la mise au jour d'une page originale, se sont appliqués à parachever l'œuvre d'un homme qui les avait devancés[1]. Cet exemple n'est pas sans noblesse. On trouverait aisément dans l'histoire de l'art des faits d'un ordre opposé. Combien de monuments mutilés ou détruits par des générations jalouses de faire prévaloir leur tempérament, d'imprimer leur style, d'inscrire leur nom à la place d'un nom célèbre dont elles prenaient ombrage! L'École française s'est montrée plus sage, plus généreuse. Sans doute la majesté de l'œuvre imposait. Le poème était d'une telle ampleur qu'il devait frapper. Le Brun l'avait animé d'un souffle si puissant, il l'avait rythmé avec tant d'opulence et d'harmonie que l'art décoratif d'un siècle se reflétait dans cette page unique. Mais ceux même qui ont proclamé la magnificence de la galerie d'Apollon, ceux qui l'ont protégée, embellie, achevée avec une sorte de filiale admiration, ceux-là seront honorés dans l'École. La galerie d'Apollon est un monument d'art décoratif tel que la France n'en saurait offrir de semblable. Ne pouvons-nous dire quels hommes y ont contribué? Tous ont droit à l'éloge.

[1] Le lecteur peut se reporter à l'*Œuvre du maître*, il y trouvera mentionnés les dessins dont nous parlons ici. Le musée du Louvre les possède. Ils portent sur l'inventaire général les n^os^ 27642, 27643, 27686, 27700, 27701, 29639, etc. Plusieurs de ces dessins sont très achevés et constituent des documents d'un sérieux intérêt.

Guillet de Saint-Georges nous apprend que le Premier Peintre entreprit la décoration de cette galerie en 1661[1]. Girardon, les deux Marsy, Regnaudin, Léonard Gontier, Gervaise, Ballin, Monnoyer, Claude Audran[2], Jean Lemoyne et son frère travaillèrent sous l'œil de Le Brun. Un demi-siècle s'écoule. On morcelle la galerie au profit des élèves protégés qui y ont leurs ateliers. Sous Marigny, l'Académie française, celles des inscriptions, des sciences, de peinture, d'architecture, y tiennent leurs séances, puis, sur l'initiative du directeur général des bâtiments, les travaux sont repris. Durameau, Jean-Jacques Lagrenée, Callet, Renou et Taraval, dans l'espace de douze années, peignent divers cartouches, soit de leur propre invention, soit d'après les estampes de Saint-André ou les croquis du maître[3]. Nous sommes en 1790. La Révolution respecte l'œuvre encore incomplète de Le Brun. L'Empire a la velléité de l'achever, mais il n'en trouve pas le loisir. Le gouvernement de Juillet fait plus, il commande vingt-quatre toiles, sur des sujets historiques, destinées à remplir les panneaux vides de la galerie d'Apollon. Fragonard, Eugène Devéria, Steuben, Tony et Alfred Johannot, Picot, Hesse jeune, Drolling, Mauzaisse, Couder, sont désignés pour peindre ces toiles. Elles s'exécutent, puis on les disperse. Le Palais-Royal et Trianon en recueillent des épaves.

Mais l'architecte du Louvre, Fontaine, est remplacé par Duban. Sur la proposition de Ferdinand de Lasteyrie, représentant du peuple, l'Assemblée nationale vote 2 millions pour la restauration intérieure du Louvre, et plus de la moitié de cette somme est affectée à la galerie d'Apollon. Elle est sauvée. Duban, génie distingué, qui possédait à un si haut degré, comme l'a très bien dit M. de Chennevières, « le triple don de l'expérience, du goût et de l'érudition[4] », s'entoura des témoignages les plus exacts sur l'architecture et la décoration de la galerie depuis Henri IV jusqu'à Louis XIV. C'est ainsi que, guidé par une estampe de Marot, il demandait à M. Cavelier une figure de la Renommée afin de rendre au fronton son aspect d'autrefois. M. Muller, aidé seulement par une gravure de Saint-André, exécutait à nouveau le superbe cartouche de l'Aurore, « que bien des visiteurs — c'est M. de Chennevières qui parle — ont dû prendre pour une restauration éclatante et harmonieuse du tableau de Le Brun[5] ». Delacroix remplissait le cartouche central avec l'audace habituelle au peintre de *Médée* toutes les fois qu'il traite une scène mythologique, c'est-à-dire lorsqu'il est maître de sa composition, du type, de l'attitude de ses

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 26.

[2] *Ibid.*, t. II, p. 12-13.

[3] En 1784, le peintre Nicolas Guibal était reçu à l'Académie sur le plafond de l'Aurore à la galerie d'Apollon. On ignore si, dans cette circonstance, Guibal ne fit que répéter la composition de Le Brun ou s'il produisit, ce qui semble probable, une œuvre originale comme morceau de réception. (Voir *Archives de l'art français*, t. II, p. 371.)

[4] *Notice sur la galerie d'Apollon*, p. 67.

[5] *Ibid.*, p. 69.

personnages, des étoffes dont il les drape, du ciel qui les abrite. Sa fantaisie l'emporte à tous les sommets[1].

Delacroix et Duban sont morts membres de l'Institut. MM. Muller et Cavelier y siègent aujourd'hui. Ces quatre artistes ne sont pas les seuls qui aient contribué à la restauration savante de la galerie d'Apollon. MM. Guichard[2], Poppleton, Derchy, Duvieux, Clément, Dieterle et d'autres ont apporté à l'œuvre commune le concours d'un talent heureux, mûri par l'étude raisonnée de notre art national. Et c'est ainsi que des mains françaises ont doté la France d'un monument qu'elle était en péril de voir disparaître, ainsi que des maîtres de ce temps se sont montrés dignes de Le Brun, de Colbert et de Louis XIV[3].

L'allégorie, la Fable, ont inspiré notre artiste à Saint-Germain et au Louvre. La décoration de Versailles sera l'œuvre du peintre d'histoire. Déjà, dans le plafond de l'une des chambres du Roi au Louvre, Le Brun avait représenté Louis XIV prenant le gouvernement de l'État[4], mais ce n'était là qu'une scène isolée. Il semblait que le maître se sentît plus à l'aise dans la société des dieux antiques que dans le voisinage du Roi, dont il était cependant le peintre officiel.

On se souvient que Le Brun avait accompagné Colbert dans les Flandres au cours de la campagne si glorieuse pour les armes françaises. Mais il y a tantôt dix années que les hostilités ont pris fin avec le traité d'Aix-la-Chapelle. Je me trompe. Si le champ de bataille n'est plus le même, la guerre dure encore. L'ambition d'un seul tient en échec l'Europe coalisée. Condé, Turenne, Luxembourg, Louvois, Duquesne, sont d'invincibles lieutenants. Louis XIV a présidé au passage du Rhin (1672). Il est aujourd'hui devant Cambrai (1677). Regrettant peut-être que son peintre ne l'eût pas vu entouré de son infanterie, sur un pont de bateaux, à l'heure où il passait le Rhin avec cette attitude

[1] On trouvera la description du cartouche central faite par Delacroix lui-même dans l'ouvrage de M. de Chennevières (*Notice sur la galerie d'Apollon*, p. 69-70). Les détails résumés ici sur les travaux de la galerie d'Apollon sont empruntés au même auteur.

[2] M. de Chennevières, qui n'avait pas omis de rendre justice au talent de M. Guichard, dans sa *Notice sur la galerie d'Apollon*, s'est plu à rappeler le mérite de cet artiste au cours d'une étude insérée en 1879 dans la *Gazette des beaux-arts* (t. XX, p. 305).

[3] Bien que menés avec activité, de 1848 à 1860, les travaux, à cette date, n'étaient pas encore achevés. Voici ce qu'on lit en 1861 dans la *Revue universelle des arts* (t. XIV, p. 404-405) : « La galerie d'Apollon au Louvre, qui est destinée si heureusement à l'exhibition des joyaux de la Couronne, a aujourd'hui vingt-quatre de ses trumeaux garnis de tapisseries tissées aux Gobelins et représentant, jusqu'à Visconti, les vingt-quatre grands artistes qui ont eu l'honneur de contribuer à l'édification du Louvre. Quatre compartiments plus grands que les autres restent encore à garnir au milieu, au-dessous du plafond d'Eugène Delacroix. Ces quatre compartiments vont recevoir sous peu quatre tableaux allégoriques représentant les médaillons des souverains sous les règnes desquels le Louvre a été construit, agrandi et achevé. Les artistes des Gobelins y mettent en ce moment la dernière main. »

[4] Nivelon, fol. 163. — Guillet de Saint-Georges, *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 21.

IMPRIMERIE NATIONALE.

souveraine qui lui était propre, le Roi fait venir Le Brun pendant les opérations du siège de Cambrai.

Nivelon a raconté ce voyage accompli par l'artiste en compagnie de Le Nôtre et de van der Meulen. Ils arrivèrent en poste « avec les commodités expresses ordonnées pour cet effet[1] ». Lorsqu'ils pénétrèrent dans le camp, le prince de Condé visitait sans escorte les divers quartiers. Il donna l'ordre que des chambres fussent aussitôt préparées pour les voyageurs dans son propre logement. « Le lendemain, Sa Majesté les accueillit avec une familiarité toute royale, et, les faisant entrer dans sa tente, elle les entretint de tout ce qui s'étoit passé et du grand feu de la batterie royale. Puis le Roi conduisant M. Le Brun dans un étroit réduit qui lui servoit de cabinet lorsqu'il vouloit écrire : Voyez, Monsieur Le Brun, lui dit-il, s'il arrive que la fumée m'incommode, je prends l'air par cette petite fenêtre. Je relate ce fait, ajoute Nivelon, bien qu'il soit très simple parce que j'ai mainte fois entendu M. Le Brun faire réflexion sur le travail appliqué du Roi que sa toute-puissance rendoit capable d'endurer au milieu de ses occupations d'esprit une incommodité que de simples particuliers auroient jugée insupportable.

« Sa Majesté, montant à cheval, ordonna que l'on amenât des chevaux pour les trois artistes et elle leur fit faire le tour de la place assiégée. Ils jugèrent de l'effet d'une mine et d'un engin nommé *carcasse*, nouvellement inventé par un sujet du Roi. Enfin, ils assistèrent, auprès de Sa Majesté, à la sortie de la garnison quand la citadelle se fut rendue.

« Quelques jours après, une escorte les conduisit à Bouchain, à Condé, à Valenciennes où ils furent l'objet de réceptions dignes de leur valeur, et la même escorte les accompagna jusqu'à la frontière lorsqu'ils durent revenir sur Paris.

« Ceci est dit en passant pour faire remarquer l'estime que le Roi en chef, les princes et les notables des villes conquises ont témoignée à ces personnes d'un mérite distingué et non commun[2]. »

Cette relation se trouve confirmée par une lettre de Henri Testelin à Errard, datée du 14 mai 1677. La citadelle de Cambrai s'était rendue le 17 avril; Le Brun, qui assista au défilé de la garnison, se trouvait donc au camp à cette dernière date. Il visita Bouchain, Condé et Valenciennes pendant les jours qui suivirent et ne dut être de retour à Paris qu'au commencement de mai. Bien que le récit de Testelin se rapproche de celui de Nivelon, nous croyons devoir l'insérer. Testelin, il est vrai, oublie de nommer les compagnons de Le Brun, mais, en revanche, il est informé de la veille, il n'omet aucun détail et c'est presque une page de Saint-Simon qu'il a tracée au courant de la plume avec une exquise simplicité.

[1] Nivelon, fol. 190. — [2] *Ibid.*

« Je ne puis, Monsieur, m'empescher de vous dire pour nouvelle que Monsieur Le Brun a fait un voyage à l'armée, où le Roy l'a resceu d'une façon la plus charmante du monde; s'estant randu au camp devant Cambray[1], Sa Majesté tesmoigna beaucoup de joye de le voir, non seulement par des parolles obligentes, mais par le soing particulier qu'elle prist de sa personne, donnant ses ordres pour son traictement, son logement et pour ceux qui l'acompagnoit, recommandat que l'on eut soin de leur atirail, et de les monter des chevaux de son escurie, elle luy donna cinq ou six de ses gardes pour le conduire avec un ingénieur pour luy faire voir les travaux du siège et des mines, et craignant quelque accident sur sa personne, elle s'informat de ses officiers des endroitz où il y avoit moins de danger, disant qu'elle vouloit qu'on prist soin de luy, non seulement à cause de son mérite, mais aussy pour l'intérest propre de Sa Majesté. Sur cet entretien l'on rapportat que ceux de la citadelle battoient la chamade et ofroient des ottages ce que Sa Majesté eut peine à croire sur la bravoure que le gouverneur avoit tesmoigné les jours présédant; mais en estant asseurée, elle dit à Monsieur Lebrun que sela venoit très à propos pour qu'il vît sortir cette garnison, mais qu'avant cette sortie il estoit bon qu'il allât voir les dedans de la citadelle. M. Le Brun ayant veu le triste estat de ses lieux en fit raport au Roy pendant le diné de Sa Majesté. L'après dinée elle montat à cheval exprest pour luy faire voir son camp et son armée, la fist mestre en ordre, luy faisant remarquer sa grande et sa petite garde, et le bon estat de sa cavalerie, la disposition de ses batterie et une bresche qu'une mine avoit fait la veille, large pour passer 8 ou 12 hommes de front, M. Le Brun marchant tousjours entre Sa Majesté et Monsieur le comte Daquin, son capitaine des gardes. Elle prist plaisir cette journée à s'entretenir avec luy dans la plus grande guayeté du monde, l'honnorant de sa confidance sur les projetz que Sa Majesté fesoy pour la suite des progrez de ses armes, mais que la discrétion de Monsieur Lebrun retient dans le silence, et que le respect nous desfend de pénestrer; n'ayant point d'autre but en ce rescit, que de vous faire connoistre les bontez dont le Roy use envers Monsieur Le Brun; l'entretien de cette soirée se terminat par quelque observations plaisante sur la disposition de la chambre de Sa Majesté,

[1] La ville de Cambrai fut rendue au Roi le 5 avril 1677, après neuf jours de tranchée ouverte, et la citadelle le 17 du même mois. La date du voyage de Le Brun doit donc être cherchée peu avant le 17 avril. Voici d'ailleurs une lettre de Louis XIV à Colbert, écrite devant Cambrai le 19 avril 1677, qui confirme nos suppositions. « Le Brun et Le Nostre sont venus icy. Je suis très ayse que Le Brun ayt vu l'attaque de Cambrai. Il a esté aussy à Valenciennes. Faites-leur donner à chacun 1,500 livres pour leur voyage. » (*Œuvres de Louis XIV*, t. V, p. 564.) — Van der Meulen, aussi bien que Le Brun, savait à merveille ce que Louis XIV attendait de leurs pinceaux en retour des attentions dont il les honorait. A peine de retour aux Gobelins, ils se mettaient à l'œuvre. On connaît la gravure de Bonnard (Robert-François) représentant la *Prise de Valenciennes*, avec le millésime 1677. La légende nous apprend qu'elle fut exécutée aux Gobelins : *in regia artium officina, vulgo dicta des Gobelins*, et *dessignée sur les lieux pour le Roy très chrétien, par F. van der Meulen.*

laquelle paroisoit avoir esté quelque ansienne grange, mais comme enduite par les solives d'une grosse espesseur de suye, et qui ne respiroit l'air que par une petite fenestre cachée d'une toille, que le Roy ce donna la peine de lever luy mesme pour ce deslivrer de l'incomodité de la fumée, Sa Majesté disant qu'elle se trouvoit bien mieux couchée là que dans son carosse où elle avoit passé 10 nuict, et 5 tout botté, qu'elle avoit esté 3 jours sans changer de linge par faute de feu.

« Le lendemein, le Roy voulut bien s'entretenir avec M. Lebrun sur les grands esfectz de son artillerie et particulièrement de quelque nouvelle machine que l'on appelle des *carcasse*, qui sont diverses bande de fert entrelassée en une forme ovalle, d'environ 3 piedz de hauteur, remplie de bombe et autres boulletz des canons de pistollet croisez, chargez pour creuver et acompagné de plusieurs autre artifices. Cela ce met en des mortiers qui les poucent si haut qu'elles ne paroissent plus que de la grosseur du poin et retumbent environnée d'une flâme brune et espesse, qui dure environ 3 quar d'heur; mais ce venant à creuver fait un si horible fracas qu'il ne demeure rien d'entier de ce qui ce rencontre à l'entour. Le Roy, après avoir entretenu Mons. Lebrun de cett machine, ordonna de luy en faire voir l'esfect, ce qui fut exécuté en pleine campagne sependant que la garnison ce préparoit à sortir; après cela le Roy ayant fait mettre son armée sur deux lignes se mit au millieu avec Messieurs les généraux qui parurent le plus lestement qu'il estoit possible, pour voir passer cette garnison, et ayant entandu le compliment du gouverneur, Sa Majesté se tourna vers Mons. Le Brun qui estoit prosche d'elle, disant en souriant : Il s'estime, dit-il, bien glorieux de me rendre une place de cette importance, ne la pouvant pas garder davantage. Après cela Sa Majesté qui avoit dit à M. Le Brun de voir Bouchin et Valencienne, eut aussi la bonté de luy ordonner une escorte de vingt maistre, et craignant qu'il fut incomodé faisant ce petit voiage à cheval, il luy fit donner un carosse à six chevaux, fit escrire aux gouverneurs desdite places de le bien rescevoir et le bien traistair et de lui donner de bonne escorte pour son retour. Les soins de Sa Majesté furent jusque à ce point que de prescrire à l'oficier qui commandoit l'escorte de sa conduite la route qu'il devoit tenir pour n'estre pas incommodé des coureurs ennemis.

« M. Le Brun ayant visité lesd. places et resceu de leurs gouverneurs le régal et les honneurs que vous pouvez juger, retourna auprès du Roy et resceu encor de Sa Majesté tant de tesmoignage d'amitié qu'il n'y avoit personne à la cour qui n'en fust surprix. Sa Majesté l'exortat au soin de sa conservation propre avec des termes extrêmement touschantz, disant que se seroit luy fair plaisir et qu'elle l'en prioit, et par sa bonté toute singulier, elle luy ordonna la route qu'il devoit prandre pour s'en revenir à Paris, luy indiquant son premier giste au château de M. le duc de Chaune, lequel l'en avoit

aussy prié. Sa Majesté l'avertit que le lendemin il passeroit par un village fort stéril et qu'il feroit bien de ce pourvoir à Chaune de quoy menger, mais qu'il falloit qu'il alla coucher en la maison de M. de Jaucour, lequel donneroit ordre pour le bien traister (quoy qu'en son absence) et pour son troisième giste, elle luy conseilloit d'aller à Chantilly, où Sa Majesté s'aseuroit que M. le Prince le resevroit agréablement.

« Après luy avoir ainsy ordonné ses logemens, elle l'honnora de son embrasade luy recommandant derechef de ce bien conserver. Il n'est pas possible de descrire assez exactement toute les marque de tendresse, d'afection dont le Roy a honnoré M. Le Brun en ce rencontre; ceux qui ne connaissoient ny sa personne ny son mérite en estoient estonnez, et les personnes de qualité qui connoisoient l'une et l'autre le félisitoient continuelement de ce que sa présence avoit apporté tant de joye et de guayeté au Roy; et luy mesme ne peut penser à ses grand avantages sans une extresme émotion.

« J'ay cru, Monsieur, vous devoir faire ce rescit non seulement pour satisfair au mouvementz de voste amitié qui en recevra beaucoup de joye, mais reconnoissant aussy que ses honneurs rejalissent sur nostre profession en général[1]. »

Quoi de plus attachant que ce récit!

Les rapports de Le Brun avec Louis XIV ne pouvaient être mieux saisis qu'ils ne le sont dans cette page. Notre artiste ne fut pas seulement un peintre officiel aux yeux du Roi. De hauts personnages auraient envié ces marques de cordialité que le prince prodiguait à Le Brun. On sait, au surplus, que ce fut un des penchants de Louis XIV d'affectionner des hommes de tiers état : Colbert, Louvois, Molière et Le Brun en sont des preuves.

Mais ne quittons pas Testelin. Les dernières lignes de sa lettre sont instructives. A peine notre peintre est-il rentré dans Paris qu'une rumeur étrange circule à son sujet. « Depuis son retour, il c'est respandu un bruit qu'il estoit mort, et quoy que cette pensée, toute fausse qu'elle soit, nous fase de l'oreur, je crois néantmoins estre obligé de vous en parler pour prévenir la douleur que vous en oriez si ce bruict parvenoit jusqu'à vous, lequel ne ce trouve véritable qu'en une autre personne de son mesme nom. » C'est le décès d'un homonyme qui a causé tout le mal, et l'excellent Testelin, grand ami de la vérité, ne peut cependant moins faire que de s'avoner heureux de cette méprise. « Encor que la fauseté soit détestable en beaucoup de choses, dit-il, elle nous est très agréable en ce sujet, et nous prions Dieu de tout nostre cœur d'esloigner ceste vérité autant qu'il sera possible et sy elle ne peut estre entièrement bannie, au moins qu'elle

[1] Nous avons eu entre les mains l'original de cette pièce curieuse, communiquée par nous à la Société de l'histoire de l'art. (Voir *Nouvelles archives de l'art français*, 1878, 1re série, t. VI, p. 278-282.)

n'arive jamais que pour sa plus grande gloire. » Ces dernières lignes ajoutent à la sympathique physionomie de Testelin. Nous le savions déjà plein de bon sens, très attaché à l'Académie et dévoué à Le Brun, mais nous n'avions pu juger de toute l'étendue de son dévouement. Testelin est un ami.

Le voyage du peintre à Cambrai eut-il quelque influence sur son tempérament d'artiste? Est-ce à cette excursion rapide qu'il convient de rattacher le plan des peintures de Versailles? Évidemment non, car la décoration de l'Escalier des Ambassadeurs est antérieure à la prise de Cambrai. Déjà Le Brun s'était fait une théorie, imposé une règle de travail. Versailles, étant devenu le siège du gouvernement, devait être tout à la fois un palais opulent et sévère. Comment concilier la sévérité de l'image avec l'opulence du décor? Par le choix du sujet, la réalité de l'événement fixé sur la toile. En un mot, aux scènes imaginaires de la légende, le peintre allait substituer la leçon de l'histoire. La légende plaît et amuse : l'histoire instruit.

Mais il ne suffit pas qu'un fait se soit passé à telle heure, dans tel milieu, pour que l'histoire le consacre. Sans doute, il n'est pas un seul acte qui ne concoure à l'histoire, mais combien d'actes sont rapidement oubliés et perdus! C'est que l'homme n'est pas seul lorsqu'il coopère à ce vaste ouvrage des annales humaines que nous appelons l'histoire. Dieu lui a désigné un collaborateur qui est le temps. L'homme prépare l'histoire : le temps l'écrit. Or, le temps travaille à son heure. C'est un scribe réfléchi. Quand il entre en besogne, il élimine, efface, corrige, restitue, non pas en tenant compte des passions humaines, mais de la conscience. Et ce qu'il fixe de sa plume d'or sur le grand livre de l'humanité est réellement acquis à l'histoire. En retour, ce qu'il passe sous silence sera recueilli peut-être par quelque curieux, collectionneur de menus faits, d'anecdotes, mais la moisson tardive de ce chercheur ne comprendra que des glanes. La gerbe est faite. Elle est l'œuvre du temps et l'homme n'y peut rien ajouter.

A ce compte, le domaine de l'histoire est dans le passé? N'en doutons pas. Les contemporains d'un personnage, d'un événement qu'ils estiment mémorable, ignorent si le temps sanctionnera leur jugement. De même qu'un édifice a besoin de perspective et ne peut être vu qu'à distance, de même les faits historiques n'acquièrent leur valeur exacte qu'avec la perspective des siècles qui constituent la distance dans la durée. Le devoir du peintre d'histoire est donc nettement défini par la nature même du sujet qui tente son pinceau : c'est vers le passé qu'il lui faut aller, c'est aux grandes mémoires, aux événements établis, aux actes inoubliables à l'inspirer dans son œuvre. Que s'il regarde autour de lui, si le bruit éphémère d'un nom le trouble et l'attire, s'il se laisse passionner par l'incident de la veille, sa toile sera l'ouvrage d'un peintre de mœurs, on y cherchera le reflet de l'actualité, mais l'artiste n'aura pas produit une page d'histoire.

Je me trompe. Certains maîtres ont eu le privilège de peindre leur époque, et leurs œuvres sont autant de pages historiques. Le Brun est du nombre de ces maîtres. Apparemment les hommes de son temps étaient de haute taille, les événements considérables. La Grande Galerie de Versailles avec ses trente sujets, les salons de la Guerre et de la Paix, l'Escalier des Ambassadeurs, vaste ensemble à l'honneur d'une nation, d'un règne, d'un moment de ce règne, sont l'éloge le plus éclatant dans sa concision qui ait été fait de Louis XIV, de ses généraux, de ses diplomates, de ses ministres. Le temps a passé et n'a pas réformé la louange. C'est donc que les hommes et les choses, pendant cette période prestigieuse, qui s'étend de 1660 à 1678, de la mort de Mazarin au traité de Nimègue, appartiennent à l'histoire.

Toutefois, Le Brun, en s'emparant comme il l'a fait, et, pour ainsi parler, au jour le jour, des principaux événements dont il était le témoin a sagement discerné leur caractère. Car les années fécondes auxquelles le peintre a emprunté ses tableaux se trouvent ici résumées par leurs dates essentielles. Le maître ne s'est pas laissé distraire. L'épisode est banni de ses tableaux. Il n'a voulu rappeler que des événements. Ce choix judicieux lui fait honneur.

Ce n'est pas tout. Encore que la guerre ait été la grande occupation du Roi durant la période d'années dans laquelle était circonscrite l'œuvre du peintre, celui-ci n'oublia point de mettre en un juste équilibre les réformes pacifiques et les faits militaires, l'administration de l'État et la politique de conquête. Ainsi Le Brun donnait une nouvelle preuve de la netteté de sa pensée, de l'unité logique du plan qu'il allait remplir.

Maintenant comment entreprendre de décrire ces compositions surprenantes que la plume peut à peine énumérer sans causer au lecteur quelque fatigue? Comment dire les peintures du « Grand Degré », ainsi qu'on désignait sous Louis XIV l'Escalier des Ambassadeurs? Détruite par Louis XV, cette décoration doit être cherchée dans les dessins du maître ou les planches bien connues de Louis Surugue, d'Étienne Baudet, de Charles Simonneau. On y voyait les Muses attendant la venue d'un triomphateur. La coupole sous laquelle se profilait leur groupe inspiré semblait avoir été parée de mille attributs, de festons, de fleurs, par ces sœurs d'Apollon, comme on pare le portique du temple où va pénétrer un vainqueur. Le Grand Degré n'était en effet qu'un lieu de passage et ses ornements dans lesquels la gloire se trouvait, si l'on ose dire, habilement généralisée invitaient le spectateur à entrer dans le magique palais du Roi de France[1].

[1] L'Escalier des Ambassadeurs est minutieusement décrit dans *le Mercure galant* de septembre 1680 (2e partie, p. 314-320). L'auteur de cette description se résume en ces termes : « Ainsy, quoy que tout cela soit de simétrie, des fleurs estant opposées à des fleurs et des animaux à des animaux, ce sont pourtant pour les yeux des objets bien différens. Il faut un vaste génie pour embrasser tant de choses à la fois. Il en faut pour

Au plafond du salon de la Guerre plane la France. Drapée de pourpre, elle porte une cuirasse que le peintre dut croire impénétrable! Sur le bouclier de la Patrie apparaît Louis XIV, la tête laurée. Des Victoires entourent la France de leur vol radieux et empressé. Dans les voussures, l'Espagne fléchit, la Hollande a rompu ses digues et la mer la submerge; l'Allemagne est à genoux, honteuse, dépouillée, le bouclier sur les yeux, la couronne en terre!...

Au salon de la Paix, c'est encore la France qui domine. Elle est sur un char attelé de tourterelles que dirigent des Amours. Des médailles, aux armes de Savoie, de Bavière et de Castille, suspendues au cou de l'attelage, reportent l'esprit aux récentes alliances

les inventer. Il en faut pour les placer. Il en faut pour les exprimer bien vivement. Il faut sçavoir ce qui convient à chaque nation, et leurs diverses manières, comme nous sçavons ce qui regarde la nostre, en un mot il faut estre M. Le Brun. Aussy voit-on en certains endroits de cet Escalier, des traits d'un maistre entièrement consommé et dont les plus habiles de cet art n'ont pas d'abord découvert l'adresse. Quand M. Le Brun fait de ces grands coups, il répare par là les défauts du lieu, qui rendroit désagréables à la veuë les choses mesmes qui seroient dans les plus exactes règles; et ce qu'il y a de surprenant, c'est que ce grand homme trouve moyen de ne point pécher contre elles en couvrant ce qui blesseroit les yeux. Après cela ne peut-on pas dire, qu'il n'a pas seulement fait le plus beau lieu de la terre d'un lieu très difficile à orner, mais qu'il a ramassé la plus belle histoire qu'on lira jamais; que par son choix et par son adresse, il a plus donné à la peinture qu'il n'a reçeu d'elle; qu'il a travaillé pour les siècles à venir, en leur laissant ce grand monument des surprenantes actions du Roy que les graveurs auront soin de faire vivre par leur burin; qu'il a diverty les yeux par le grand nombre des choses qu'il a fait entrer dans son sujet, qu'il a charmé par les enrichissemens qu'il luy a prêtez, et qu'enfin ce qu'il a fait ne pouvoit partir que d'un génie comme le sien, c'est-à-dire d'un esprit pleiu de feu, d'invention et de lumières? Aussi est-ce un homme universel. Ses ouvrages et son employ nous le font connoistre. Tous les arts travaillent sous luy. Pour en estre convaincu, il ne faut que voir ce qu'on fait aux Gobelins, et la plupart de ce qui remplit les garde-meubles de Sa Majesté. Ce magnifique Escalier, aussi bien que beaucoup d'autres ouvrages qui partent du mesme esprit, doit faire avoüer à l'Italie que lorsque le Roy fournit la matière, et que M. Le Brun exécute, l'Europe entière ne peut donner de plus grands sujets, ny un plus grand maistre pour les bien traiter. Je suis, Madame, vostre, etc. A Paris, ce 30 septembre 1680.» — Nivelon (fol. 293 à 296) traite de la décoration de cette partie du palais, et, son récit terminé, il avertit le lecteur que s'il existe quelque point de ressemblance entre son texte et celui du sieur Duvire, rédacteur du *Mercure*, il n'y a pas lieu de s'en étonner, attendu que c'est lui qui a fourni à cet écrivain les éléments de son travail. — Il existe une description manuscrite de l'Escalier des Ambassadeurs par Félibien comportant 29 pages in-4°. On la trouvera à la Bibliothèque nationale, département des manuscrits (fonds français, n° 11684). — Guillet de Saint-Georges est également à consulter sur l'Escalier des Ambassadeurs. (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 34-36.) — Dubois de Saint-Gelais, au cours de son *Histoire de Paris pendant l'année 1716 et les six premiers mois de 1717* (Paris, 1717, 2 vol. in-12), rappelle que Bon Boullongne l'aîné travailla sous l'œil de Le Brun aux peintures du grand Escalier de Versailles. (Voir *Revue universelle des arts*, année 1859, t. X, p. 225.) La mention ci-après n'est-elle point relative à la collaboration dont parle Dubois de Saint-Gelais? «9 avril 1677. Payé à Boulogne, peintre, pour deux tableaux qu'il a faits sous les desseins du s^r^ Le Brun, 250 ℔.» (*Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, t. I, col. 1010.) — On lit dans le même ouvrage sous la date du 18 septembre 1675 : «Payé à Anguier peintre pour avoir mis au net plusieurs desseins d'après M. Le Brun, pour le grand Escalier, 1024 ℔ 10 s.» (T. I, col. 829.) Mais ce ne sont là que des découvertes fortuites et Le Brun eut certainement d'autres collaborateurs ou tout au moins d'autres auxiliaires que Bon Boullongne l'aîné et Guillaume Anguier dans la décoration de l'Escalier des Ambassadeurs. Coyzevox, notamment, fut chargé de nombreuses sculptures pour cette partie du palais. (Voir notre ouvrage *Antoine Coyzevox;* Paris, Didier, 1883, in-12, n^os^ 17 à 24 de l'*Œuvre du maître*, p. 189.)

de la maison royale avec les maisons régnantes de l'Europe. La Hollande rassurée, l'Espagne confiante, l'Allemagne dans l'ivresse, font cortège à la France. L'Europe chrétienne la bénit de lui avoir donné la sécurité[1].

Dans ces deux salons dont les peintures racontent la puissance et la sagesse de notre nation, l'artiste a voulu rendre saisissants les résultats d'une grande politique. C'est à la France qu'il fait hommage du succès dans la paix et dans la guerre. Les peintures de la Grande Galerie expliqueront ces succès, elles en marqueront la date, l'occasion, le moyen, l'auteur. Voilà pourquoi la Grande Galerie est une sorte d'hymne à Louis XIV. Trente tableaux, comme autant de strophes, chantent sous la vaste nef la louange sans fin du Roi-Soleil. « Toujours lui, lui partout! » Ce mot qu'un poète de nos jours applique à l'homme d'Austerlitz hante l'esprit du spectateur devant la profusion des batailles, des traités, des édits, des fondations dont le peintre s'est inspiré, qu'il a rapprochés, fondus en un même faisceau.

Faudra-t-il le blâmer d'avoir exalté le gouvernement personnel de Louis XIV? Dirons-nous qu'il a fait acte de courtisan? Non. Le gouvernement personnel, pour n'être plus conforme aux idées modernes, a eu sa grandeur. Les dix-huit ans dans lesquels s'est enfermé l'artiste ont été marqués par des actes du plus grand éclat dont le prince eut l'initiative. Que s'il était nécessaire de défendre Le Brun de s'être fait l'adulateur du Roi dans la galerie de Versailles, nous pourrions en appeler sans crainte aux peintures

[1] Bien que la plupart des événements racontés par nous dans ce chapitre se rattachent à la période décennale de 1668 à 1678, divers travaux du maître dont nous parlons ici ont été exécutés après 1678. Nous n'avons pas cru pouvoir séparer les trois grandes décorations de Saint-Germain, du Louvre et de Versailles. Le droit de l'historien s'étend sur l'enchaînement logique des faits qui souvent est en désaccord avec leur succession chronologique. C'est au prix de ce plan raisonné que le livre est possible. La décoration de la Grande Galerie de Versailles, on le verra tout à l'heure, ne fut entreprise qu'après 1678. Les salons de la Guerre et de la Paix, étroitement liés à la Grande Galerie, ont été achevés par Le Brun en 1687. C'est du moins ce que laissent supposer les lignes suivantes : « *Description des deux salons qui sont aux deux bouts de la Grande Galerie du château de Versailles.* Comme ils ne sont achevez que depuis fort peu de temps, je n'ay pu vous en faire part plutôt. Ces deux salons ont été peints par M. Le Brun. Si on ne peut les voir sans admirer la beauté et la force de son pinceau, ainsi que la vivacité de ses expressions, je croy qu'on n'en pourra lire la description sans donner de nouvelles louanges à son excellent génie. » Nous lisons ce préambule à la page 14 du *Mercure* d'avril 1687. Cinquante pages de description initient le lecteur aux pensées du peintre. Nous savons, de reste, que les écrivains de cette époque, quand ils traitent des choses de l'art, ne savent pas se restreindre. — Est-ce aux travaux de la Grande Galerie que se réfère cette mention empruntée aux *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey (t. I, col. 1156) : « 17 décembre 1679. Payé à Testelin pour deux grands tableaux de 12 pieds de haut et 8 de large, d'après les desseins de M. Le Brun, histoire et paysage, 1852 ff 10 s »? — P.-J. Mariette signale l'un des collaborateurs du maître à Versailles : « Grégoire Brandmuller qui naquit à Basle en 1661, vint à Paris en 1678. Charles Le Brun le reçut dans son école, et le fit travailler dans les ouvrages dont il enrichissoit pour lors le château de Versailles. » (*Abecedario*, t. I, p. 182-183.) Guillaume Anguier, Houasse, Nivelon et la plupart des auxiliaires habituels de Le Brun furent occupés aux travaux de la Grande Galerie. (Voir *Comptes des bâtiments du Roi*, etc., t. II, col. 14, 138, 139, 164-165, 277, 740, 889.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

des salons de la Guerre et de la Paix. Il n'est pas permis de s'y méprendre, notre peintre est Français, c'est à la France qu'il rend hommage, c'est elle qu'il glorifie alors même qu'il raconte l'histoire du monarque. Au reste, Louis XIV, en ces années brillantes, n'est-il pas la juste personnification de l'État?

Le Roi gouverne par lui-même[1]. Tel est, dans l'ordre des dates, le premier tableau de la galerie. Déjà notre artiste a traité ce sujet dans un appartement du Louvre, mais il a su varier ses compositions : les deux panneaux n'ont rien de semblable. Dans la galerie de Versailles, Mercure est représenté allant annoncer à l'Allemagne, à la Hollande et à l'Espagne la résolution de Louis XIV de gouverner. Une seconde scène se déroule sous nos regards et nous fait assister au *Faste des puissances*[2]. Voici maintenant, dans l'un des camaïeux placés au bandeau de la voûte et simulant des bas-reliefs de lapis sur fond d'or, l'Angleterre occupée à compter les écus en échange desquels elle a troqué Dunkerque[3], et dans l'un des douze médaillons ovales qui décorent les retombées de la voûte, le lion d'Espagne rampe aux pieds de la France assistée de la Justice et de la Force[4]. Plus loin, notre nation scelle un pacte d'alliance avec la Suisse[5]; elle obtient réparation de l'attentat des Corses de la garde du pape qui ont insulté notre ambassadeur[6]; ses troupes battent les Turcs en Hongrie[7]. Ici, la France armée repousse l'évêque de Munster qui a envahi la Hollande[8]. Là, c'est Louis XIV en personne qui s'avance contre l'Espagne à la suite des manifestes dans lesquels ont été proclamés les droits de la Reine[9]. La paix d'Aix-la-Chapelle met fin aux hostilités, le Roi présente à l'Espagne une branche d'olivier, et la Franche-Comté s'incline devant le vainqueur de Besançon et de Salins[10].

Nous sommes en 1671. Le Roi va déclarer la guerre à la Hollande. Il a pour conseils Minerve, la Justice et Mars. La sage déesse lui expose les périls et les maux de la guerre, mais la Justice tient l'épée, le char du triomphateur est là : Mars invite Louis XIV à y prendre place; la Victoire va le couronner; la Renommée le précède; il part[11]. L'Alle-

(1) 1661. — Tableau, centre de la Galerie.

(2) 1661. — Cette peinture fait partie du tableau précédent.

(3) 1662. — Camaïeu, côté du salon de la Paix.

(4) 1662. — Médaillon, côté du salon de la Guerre.

(5) 1663. — Médaillon, côté du salon de la Paix.

(6) 1664. — Médaillon, côté du salon de la Guerre.

(7) 1664. — Médaillon, côté du salon de la Guerre.

(8) 1665. — Médaillon, côté du salon de la Guerre.

(9) 1667. — Camaïeu, centre de la Galerie.

(10) 1668. — Camaïeu, centre de la Galerie.

(11) Tableau, côté du salon de la Paix. — *Le Mercure galant* de décembre 1682 s'exprime ainsi : « On passe ensuite dans le bout de la galerie qui est découvert, parce qu'il est achevé. Ce qui s'en voit fait assez juger quel sera ce merveilleux ouvrage, où M. Le Brun peint dans la voûte l'histoire du Roy. Il a représenté dans le morceau découvert, la Hollande éperdue, qui oppose en vain ses digues, ses fleuves, ses remparts et ses rivières, à la rapidité de ce conquérant, que rien ne peut arrester. Il paroit dans un char conduit par Minerve, et accompagné de la Gloire. Mars et la Victoire le suivent, et la Terreur et la Renommée marchent devant luy. Je ne décrirai icy ny la beauté de la peinture, ny la force de la correction du dessein, ny la vérité des expressions. La plume ne sçauroit donner cet air majestueux et intrépide que ce grand peintre a sçeu conserver dans l'action du Roy, ny représenter avec assez de force la frayeur de la Hollande,

magne et l'Espagne se liguent avec la Hollande contre la France[1]. Le Roi lève des armées et des flottes : Mars et Neptune obéissent à ses ordres[2]. Le duc d'Orléans, Condé, Turenne, sont près de lui et le Roi leur commande d'attaquer simultanément Burich, Orsoy, Rhinberg et Wesel[3]. Nous assistons au passage du Rhin sous les yeux de la Hollande et de l'Espagne effarées[4]. Maestricht tombe aux mains du Roi[5]. La Franche-Comté, victime de la félonie de l'Espagne, est conquise pour la seconde fois[6]. La ville et la citadelle de Gand sont prises d'assaut : Ypres, Cambrai, Valenciennes, la Flandre, sont dans la terreur[7]. L'Espagne déconcertée n'a plus de refuge que dans ses châteaux démantelés et l'orgueilleux blason de Charles-Quint avec ses colonnes d'Hercule et la devise *Plus outre* revêt sur cette page un caractère d'ironie[8]. La Hollande se soumet, elle renonce à l'alliance de l'Espagne et de l'Allemagne attérées de leur désunion[9]. Et les envoyés du Grand Seigneur, du czar des Russies, des rois africains, viennent rendre hommage aux armes victorieuses de Louis XIV, à l'autorité et au prestige de la France[10].

Mais, si ample dans son rythme que soit cette ode guerrière aux stances éclatantes, Le Brun n'a pas voulu limiter le décor de la Grande Galerie à l'évocation des batailles. Des strophes doucement cadencées, des tableaux imprégnés de poésie, de tranquillité, font équilibre aux scènes de conquêtes. C'est ainsi que le peintre a rappelé l'ordre rétabli dans les finances, délicate allusion à l'administration de Colbert[11]; le soulagement du peuple pendant la famine[12]; l'édit contre les duels[13]; le rétablissement de la navigation, gage de sécurité pour le commerce protégé contre la piraterie[14].

Le Brun pouvait-il oublier l'Académie de peinture, son aînée l'Académie française, la fondation de l'Observatoire? Non. Aussi la Sagesse est-elle représentée déployant sous les yeux du Roi le plan de l'édifice construit par Claude Perrault, pendant que l'Éloquence, prosternée sur les marches du trône, présente à Louis XIV les Muses inspiratrices des lettres, des sciences et de l'art[15]. La Police surveillant Paris[16], la Justice affermie[17],

et la terreur des peuples vaincus et renversez au premier choc. Des Termes et des Trophées peints soutiennent la voûte» (p. 7-9). Les peintures de la Grande Galerie ont donc été commencées par l'extrémité contiguë au salon de la Paix, car les lignes qui précèdent s'appliquent évidemment au tableau *Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais*, et le rédacteur du *Mercure galant* nous révèle que cette composition se trouvait achevée en décembre 1682, ainsi que «le bout de la galerie».

(1) 1672. — Tableau, côté du salon de la Guerre.
(2) 1672. — Tableau, côté du salon de la Guerre.
(3) 1672. — Tableau, côté du salon de la Guerre.
(4) 1672. — Tableau, côté du salon de la Guerre.
(5) 1673. — Tableau, côté du salon de la Guerre.
(6) 1674. — Tableau, côté du salon de la Paix.
(7) 1678. — Tableau, côté du salon de la Paix.
(8) 1678. — Tableau, côté du salon de la Paix.
(9) 1678. — Tableau, côté du salon de la Paix.
(10) Médaillon, côté du salon de la Paix.
(11) 1662. — Médaillon, centre de la Galerie.
(12) 1662. — Camaïeu, côté du salon de la Guerre.
(13) 1662. — Camaïeu, côté du salon de la Guerre.
(14) 1663. — Médaillon, centre de la Galerie.
(15) 1663. — Médaillon, centre de la Galerie.
(16) 1665. — Camaïeu, côté du salon de la Paix.
(17) 1667. — Médaillon, centre de la Galerie.

l'œuvre gigantesque de Pierre-Paul Riquet[1], et enfin le génie de la France entourant de sa sollicitude les glorieux survivants de nos armées auxquels Mansart prépare un royal monument[2], sont autant d'épisodes que le pinceau du maître a fixés sur la voûte de la Grande Galerie[3].

Avant de passer outre, efforçons-nous d'être juste. Louis XIV, dans la plupart des tableaux militaires peints par Le Brun, est représenté les bras et les jambes nus, la poitrine protégée par une cuirasse d'or aux fines ciselures et la tête couverte de l'énorme perruque que l'on portait au XVII^e^ siècle. Nous ne songeons pas à défendre cette façon de voir contre laquelle la vérité, le goût, ont le droit de réclamer. Mais le Roi l'agréait

[1] 1667. — Médaillon, côté du salon de la Paix.

[2] 1674. — Médaillon, côté du salon de la Paix.

[3] *Le Mercure galant*, qu'il convient de tenir constamment ouvert quand on parle de la cour en ces jours de faste et de sécurité, est à lire au sujet de la Grande Galerie. Non seulement l'éloge de Le Brun y est fait avec conviction, mais une question de date très controversée jusqu'à ce moment se trouve à peu près élucidée par *le Mercure*. On lit dans ce recueil, sous la date du mois d'août 1681 (p. 120-123) : « Je croyois ne vous parler de la galerie qu'on fait à Versailles, qu'après qu'elle seroit achevée; mais il n'y a pas moyen de me taire d'un morceau, qui pendant sept ou huit jours, qu'on l'a laissé découvert, a fait l'admiration de toute la cour, et d'un nombre infiny de curieux. Ce fut dans le dernier mois qu'on eut le plaisir de voir le commencement de ce magnifique ouvrage. M. Le Brun en a fait tout le dessein, c'est-à-dire que les ornemens, la sculpture, et enfin toutes les choses qui contribuent à l'enrichissement de la galerie, partent du génie de ce Premier Peintre de Sa Majesté. Les grands tableaux sont de sa main, et le tout ensemble représente l'*Histoire du Roy* par allégorie. Les fortes expressions, qui sont si naturelles à cet homme tout merveilleux dans son art, jointes à la grandeur du sujet, et à la crainte pleine d'admiration et de respect qu'imprime la personne de notre auguste monarque représentée en plusieurs endroits, éblouissent tellement les yeux, que pour les tenir trop attachez à ce qu'on ne peut assez regarder, on demeure dans une agréable extase dont on ne voudroit ne sortir jamais. Si vous aviez entendu parler ceux qui ont veu ce superbe ouvrage, vous diriez sans doute que je hazarde beaucoup à vous en vouloir entretenir, puisqu'on ne sçauroit trouver de termes qui puissent bien exprimer ce qu'il a de surprenant. Je croy pourtant que quelques beautez qu'il ait, vous les comprendrez quand je vous rapporteray ce qui en a esté dit, qui est *qu'il estoit digne du Roy*. Dispensez-moy de rien ajouter à une louange qui comprend tout ce qui se peut dire. On a recouvert ce beau morceau qu'on ne reverra que dans 2 ans et demi, que la galerie doit être achevée. » D'après ce texte, Le Brun aurait commencé à peindre la Grande Galerie en juillet 1681 et selon toutes prévisions il n'aura terminé son travail qu'au commencement de 1684. Notre artiste ne dut en effet quitter la galerie qu'en 1684, car *le Mercure* n'en parlera qu'au mois de décembre de cette même année. Son récit remplit quatre-vingt-deux pages (p. 3 à 85). Voilà donc un point acquis. La Grande Galerie est décorée de 1681 à 1684. Guillet de Saint-Georges avait dit : « M. Le Brun commença les ouvrages de la galerie en 1680 et les finit sur la fin de 1684 » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 31); et ailleurs : « Ce fut sur la fin de 1679 que M. Le Brun commença les peintures de la Grande Galerie de Versailles » (*loco cit.*, p. 37). Il est probable que Guillet dit vrai en se servant de termes impropres. Le Brun s'occupa de la galerie dès 1679. La lettre XVIII que nous publions aux *Écrits du maître* l'indique. Quant aux peintures proprement dites, elles ne furent sans doute commencées qu'en 1681 selon la version du *Mercure*. — Il est toutefois assez malaisé d'apporter une entière précision dans ces questions de date. Un dessin de Le Brun, à la plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé d'aquarelle, conservé au musée du Louvre sous le n° 27702, porte cette mention : « Projet pour la peinture du plafond de la galerie de Versailles. » Le millésime 1686 se trouve également inscrit sur cette composition. Si la date et l'inscription que nous relevons ici avaient été tracées par l'artiste, il en faudrait conclure qu'en 1686 on était encore à la période d'essai. Les faits contredisent cette hypothèse. Il est probable que le dessin dont nous parlons se rattache à l'année 1686, mais il doit être étranger à la décoration de la Grande Galerie achevée depuis environ deux ans.

ainsi. Quelque ressemblance avec les héros anciens le flattait. Comment notre peintre aurait-il pu se soustraire aux caprices du Roi? Peut-être la coiffure de l'époque, ressaisie par Le Brun et bizarrement associée à l'armure héroïque, témoigne-t-elle du regret qu'éprouvait l'artiste de s'être soustrait à la réalité dans des pages de style dont il avait le droit de pressentir la valeur, le retentissement et la durée. Ne voir qu'un anachronisme systématique ou une faute de goût dans l'arrangement des portraits du Roi, tels que les a conçus Le Brun, ce serait, croyons-nous, manquer de justice dans la critique et mal comprendre le siècle de Louis XIV. Les maîtres de cette époque n'ont pas cessé de recourir dans une certaine mesure aux grandes sources, la nature et l'antique, sans quoi leurs œuvres seraient depuis longtemps oubliées. Mais pouvons-nous attendre d'eux qu'ils se soient complètement affranchis des tendances de leurs contemporains? Ce serait trop exiger. Or, si l'on veut y prendre garde, on s'apercevra bien vite que les hommes du XVII^e^ siècle avaient une façon d'envisager les temps anciens très différente de la nôtre. Alors que nous étudions l'antiquité à la lueur des documents les plus authentiques, alors que l'archaïsme des formes revêt encore à nos yeux sévères le charme d'un témoignage irrécusable et précieux, quelles que soient sa rudesse ou ses lignes sommaires, les artistes du siècle de Louis XIV n'ont entrevu l'antiquité qu'à la lueur troublante et trompeuse de la mythologie. Où nous cherchons la tradition, l'école de Le Brun ne poursuivait que des conceptions ingénieuses. Nous nous déclarons épris du *Doryphore*, et ce n'est que raison. Avec moins de profondeur et de sagacité dans l'étude, le XVII^e^ siècle s'est estimé satisfait par la connaissance du mythe d'Apollon. De là, deux styles, nous pourrions dire deux idiomes. Mais, pour bien juger une époque, il faut, s'il est possible, se pénétrer de son caractère, du degré de savoir qui la distingue, des courants contre lesquels les meilleurs esprits n'ont pas soupçonné qu'ils dussent réagir. La critique serait vraiment trop aisée si nous faisions passer sans ménagement au crible de l'heure présente les hommes ou les œuvres des temps qui nous ont précédés.

Quoi qu'il en soit, la décoration de la Grande Galerie résume le siècle de Louis XIV observé dans ses gloires[1]. Déjà certaines pages de ces magnifiques éphémérides trahissent l'audace téméraire du souverain, mais la fortune ne l'a pas encore abandonné; Colbert n'a pas totalement fait place à Louvois; l'astre royal est à son zénith et nul ne veut prévoir l'heure imminente du déclin. Moment terrible et superbe dont la courte durée ne fut pas exempte de tristes pressentiments.

Notre artiste semble avoir partagé ces craintes. C'est avec une sorte de fièvre qu'il s'acquitta, sans prendre de repos, des peintures de la Grande Galerie. Tâche immense,

[1] Nivelon consacre plus de cinquante pages à l'analyse des peintures de la Grande Galerie. (Mss., fol. 307-360.)

supérieure par ses proportions à l'œuvre entière de bien des maîtres. Quatre années lui suffisent pour achever cette colossale entreprise[1]; Louis XIV et Colbert en avaient promptement apprécié l'importance et l'étendue, aussi le Roi demanda-t-il un jour à Le Brun quel âge il avait, ajoutant que ce serait une perte irréparable si la mort le surprenait avant l'achèvement de ses peintures[2].

Leur exécution n'allait cependant pas sans obstacles. Outre l'érudition, si le mot peut s'appliquer à l'exacte connaissance de l'histoire contemporaine, que l'artiste était tenu d'acquérir sur la politique intérieure et étrangère, il lui fallait trouver l'expression pittoresque de chaque fait qui s'imposait à lui. C'est par centaines que nous pourrions rappeler ici les croquis maintes fois modifiés de ses trente compositions de la Grande Galerie. La plupart sont au Louvre. Une lettre de Le Brun à Colbert nous apprend que Louis XIV désignait volontiers les sujets que devait traiter l'artiste. Celui-ci faisait un dessin, et avant de le montrer au Roi il le soumettait au ministre. « Je ne voudrois pas, écrit-il, au sujet d'un de ses tableaux, en parler à Sa Majesté avant d'avoir vostre jugement que je regarde comme le plus sûr de tous ceux que je puis envier[3]. » Tel est le soin que réclamèrent du peintre les cartouches, les voussures, les médaillons et les camaïeux de cette nef merveilleuse, moins parfaite peut-être que la galerie d'Apollon, mais plus opulente.

Or, ce ne fut pas seulement au peintre qu'elle fit honneur. Nous avons vu que l'entablement de la Grande Galerie avait été construit « selon les modules de l'ordre françois de l'invention de M. Le Brun ». Les figures d'Enfants posées sur la corniche et sculptées par Coyzevox, c'est Le Brun qui les avait inspirées. Non content d'avoir imaginé ces ingénieux supports, c'est encore Le Brun qui sut diviser en panneaux de toute nature et de toutes dimensions, avec autant de goût que de logique, la surface lisse et nue que lui offrait la voûte de la Grande Galerie. Or, dans cette répartition savante des vides et des pleins sur une aussi vaste étendue, Le Brun fit œuvre d'architecte. Ce n'est pas tout, l'ameublement surpassait peut-être par sa magnificence la richesse de la décoration. A cette époque, la Grande Galerie était pour ainsi dire encombrée d'ouvrages d'orfèvrerie. « Sans parler d'un grand nombre de figures et de statues d'argent, écrit Félibien, combien y avait-il de caisses d'orangers, de bassins et de corbeilles d'argent, de brancards, de tables, de bancs de dix à douze pieds de longueur, d'autres sièges ou tabourets?

[1] Nivelon, fol. 359. — Il est permis de penser que la mort de Colbert, survenue, comme on sait, le 6 septembre 1683 et précédée de longs mois de disgrâce, dut être un motif sérieux pour notre peintre de hâter l'achèvement de son travail. Louvois, conseillé par Mignard, n'était pas homme à aplanir les difficultés qu'entraîne avec elle l'exécution de vastes peintures murales dans un palais où résidait la cour de France.

[2] Nivelon, fol. 359.

[3] Voir *Écrits du maître*, lettre XVIII.

Combien de balustres, d'escabellons, de torchères, de cassolettes, de buires, de braziers, et des candélabres d'un tel poids que tout suspendus qu'ils étoient, il y en avoit que les hommes les plus robustes ne pouvoient faire mouvoir avec toute l'activité et la pesanteur de leur corps[1]? » Ces ouvrages qui se recommandaient par l'excellence du travail, ces meubles en argent ou en or massif et ciselé, c'était encore Le Brun qui les avait dessinés, c'était lui qui en était le premier artisan. Orfèvre, lapidaire, architecte, sculpteur et peintre, avec cette sûreté que confère seule une science profonde, variée, au service d'aptitudes supérieures, tel se montre Le Brun. Ne nous étonnons plus si cet homme bien doué, rompu aux grands ouvrages et aux tâches multiples, a été, somme toute, le créateur d'un style. Peu de maîtres ont eu cette haute fortune. Mais, à l'exception de Poussin, la France n'a pas compté d'artiste plus abondant, plus dégagé, plus libre de ses conceptions que le véritable auteur du style Louis XIV.

Avec quelle fierté notre peintre devait traverser la Grande Galerie lorsqu'elle fut achevée! Plus d'une fois sans doute il fut tenté de dire avec le poète : *Exegi monumentum*. Le mot n'a rien d'excessif. Cette galerie est un monument. Le Brun s'est en quelque sorte fait un Versailles dans celui du Roi. Aussi les historiens, les peintres, les graveurs qui se sont appliqués à dire depuis deux siècles le mérite, la grandeur, la richesse, l'originalité toute française de la Grande Galerie ont-ils eu raison. Houasse, Hallé, Christophe, Dieu, Blain de Fontenay, J.-B. Monnoyer, van der Meulen, témoins de sa splendeur initiale, nous ont transmis la représentation fidèle des pièces d'orfèvrerie les plus remarquables dont elle était parée[2]. Jean-Baptiste Massé, un descendant

[1] Voir *Description du château de Versailles*, édition de 1703, in-12, p. 153, et *Description de Versailles*, par Piganiol; Paris, 1751, 2 vol. in-12, t. I, p. 234-235. — *Le Mercure galant* ne le cède ni à Félibien ni à Piganiol dans sa description des pièces d'orfèvrerie. Le rédacteur anonyme de ce recueil vient de parcourir un certain nombre d'appartements du château de Versailles. Il termine sa relation par ces lignes : « Si j'avois voulu entrer dans le détail des ouvrages qui remplissent ces neuf pièces, il auroit fallu plusieurs volumes. Il n'y a point de morceau d'argenterie qui ne soit historié. Des chandeliers représentent les Douze mois de l'année. On a fait les Saisons sur d'autres; et les Travaux d'Hercule en composent une autre douzaine. Il en est de mesme du reste de l'argenterie. Tout a esté fait aux Gobelins, et exécuté sur les desseins de M. Le Brun. C'est malgré luy que je marque cette circonstance, mais il manqueroit quelque chose à cette relation, si je n'en instruisois pas le public. Il est à propos de citer les grands hommes du siècle, pour acquérir un peu de créance dans la postérité; car le Roy estant aussi grand dans tout ce qu'il fait, que dans ses conquestes, l'avenir aura autant de peine à croire ses festes que ses merveilleuses actions. Les peintures des romans, où les auteurs se sont donnez l'essor selon toute l'étendue de l'imagination, et qui dans leurs descriptions de palais, ont esté au delà du possible et du vray-semblable, ne nous ont jamais fait voir tant de belles choses ensemble, que celles dont je viens de vous parler. » (Volume de décembre 1682, p. 41-44.) Ne laissons pas échapper l'hommage que rend ici spontanément le rédacteur du *Mercure* à la modestie de Le Brun.

[2] Aucun tableau du temps ne donne l'aspect général de la Grande Galerie lorsqu'elle renfermait les pièces d'orfèvrerie énumérées avec tant d'admiration par Félibien, mais les peintres de la seconde moitié du siècle, élèves ou collaborateurs de Le Brun, ont fait place dans leurs compositions à des aiguières, à des brancards, à

de ces maîtres, s'est épris des peintures de Le Brun[1]. Il les a relevées avec amour, au prix de quel labeur, on le devine! Puis, à son appel, des artistes se sont mis à l'œuvre, et, après les planches d'Audran et de Simonneau, celles de Laurent Cars, de Lépicié, de Wille, distinctes par le style ou la date, mais également précieuses, ont rendu pour jamais populaire à travers l'Europe le renom de la galerie de Versailles.

des vases dont la forme et les ornements trahissent le crayon du maître. Au XVIII^e^ siècle, les artistes chargés de préparer des cartons de tapisseries pour les Gobelins, dans lesquels ils avaient à représenter des épisodes de l'histoire de Louis XIV, ont suivi l'exemple de leurs devanciers : c'est à Le Brun qu'ils ont emprunté la plupart des détails de leurs compositions. Le mobilier d'art de la Grande Galerie ne se trouve donc réuni nulle part, mais en revanche il est partout dispersé. Nous signalerons au lecteur, comme jalons de recherches dans l'ordre d'idées qui nous occupe ici, le plafond du salon de l'Abondance à Versailles par R.-A. Houasse, où le peintre a multiplié les vases d'or, les coquilles ornées, les cassolettes précieuses; les tableaux de Blain de Fontenay exposés au Louvre, *Vase d'or* et *Trophée d'armes* (F. Villot, *Notice des tableaux de l'École française*, n^os^ 198, 199); l'*Aiguière* du même artiste exposée au grand Trianon (Eud. Soulié, *Notice des peintures des palais de Trianon*, édition de 1878, n° 13); plusieurs *Vases* de J.-B. Monnoyer, également à Trianon (*Ibid.*, n^os^ 4 et 6); à Versailles, la peinture de C.-G. Hallé, *Réparation faite à Louis XIV par le Doge de Gênes* (Eud. Soulié, *Notice du musée de Versailles*, n° 2107); le *Baptême de Louis de France, dauphin*, par J. Christophe (*Ibid.*, n° 2099); la *Naissance du duc de Bourgogne*, par A. Dieu (*Ibid.*, n° 2094); *Louis XIV reçoit la réparation faite au nom de Philippe IV*, par Le Brun (*Ibid.*, n° 1069); *Louis XIV visite la manufacture des Gobelins*, par Pierre de Sève dont il a été parlé plus haut, le *Repas chez le Pharisien*, par Le Brun, l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, les cartons des tapisseries des *Mois*, par Le Brun et van der Meulen, etc.

[1] La notice explicative des gravures de Massé, sans être très rare, est assez peu connue de nos jours. Elle a pour titre : *La Grande Galerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun, Premier Peintre de Louis XIV, dessinés par Jean-Baptiste Massé, peintre et conseiller de l'Académie royale de peinture et sculpture et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du tems.* (Paris, 1753, in-12.) — N'oublions pas de signaler au sujet de Massé le curieux livre de M. Émile Campardon : *Un artiste oublié, J.-B. Massé, peintre de Louis XV, dessinateur graveur.* (Paris, Charavay frères, 1880, in-12.) Les pages 42 à 61 de cet ouvrage renferment l'éloquent exposé des obstacles de tout genre qu'eut à surmonter le graveur de Le Brun pour mener à bien sa louable entreprise.

CHAPITRE IX

1678

PORTRAITS

Acquisitions d'immeubles à Montmorency. — Le Brun, sieur de Thionville. — Nicolas Guérin. — M. le Prince. — Israël Silvestre. — Pierre Crozat, trésorier de France, succède à Le Brun dans sa maison de Montmorency. — L'architecte Cartaud. — D'Argenville décrit les jardins. — L'habitation est décrite par Jean-Jacques Rousseau. — Le Brun dans sa vie privée. — Le comte Aldini acquiert la résidence de Montmorency. — Napoléon Ier. — La bande noire. — Démolition de la maison de Le Brun. — Une estampe de Garneray. — Jonction de l'Académie de peinture et de l'Académie romaine de Saint-Luc. — L'idée de cette jonction appartient à Le Brun. — Errard est son négociateur. — Les statuts de la jonction annotés par Colbert. — Difficultés. — Lespingola et Guidi élus membres de l'Académie de peinture. — Le Brun nommé Prince de l'Académie de Saint-Luc. — Réélection de Le Brun à l'expiration de sa charge. — Sa correspondance avec Guidi. — Lutte sourde de l'Académie de Saint-Luc. — Une lettre inédite de Le Brun à Errard. — Conférence sur l'*Expression générale et particulière.* — Conférence sur la *Physionomie de l'homme dans ses rapports avec celle des animaux.* — La conférence sur l'*Expression*, seul discours du maître parvenu jusqu'à nous sous sa forme originale. — Ce qu'est devenu l'autographe de Le Brun. — Croquis du peintre sur la physionomie. — De quelle utilité sont ces dessins pour Lavater. — Moreau de la Sarthe. — Un traité de Porta sur la physionomie. — Le Brun a dû connaître cet ouvrage. — Ses dessins rapprochés du texte de Porta. — Les études de Le Brun sur la physionomie ont l'art pour terme. — Importance qu'il donne aux bustes de Jupiter, d'Antonin et de Néron. — Le Brun, peintre de portraits. — Ce qu'exige le portrait. — Mme du Plessis-Bellière en *Artémise.* — La marquise de Monglat. — Corneille. — Charles Perrault. — Du Fresnoy. — Louis Testelin. — Michel Lasne. — André Félibien. — Jodelet. — Gros-Guillaume. — Louis XIV enfant. — La Brinvilliers. — Lefèvre d'Ormesson. — Pomponne de Bellièvre. — Guillaume de Lamoignon. — Turenne. — Séguier. — Loménie de Brienne. — Colbert. — Israël Silvestre. — Le portrait peint sur marbre de Henriette Sélincart, femme d'Israël Silvestre. — Portraits de Le Brun par lui-même. — Son portrait à la galerie des Offices. — Son profil au séminaire de Saint-Sulpice et à Berlin. — La famille Jabach. — Description de ce tableau. — Le Brun coloriste.

Il nous faut parler maintenant des portraits peints par Le Brun et de son étude du visage de l'homme dans ses rapports avec la physionomie des animaux. Nous devrons rappeler également la conférence du peintre sur l'expression générale et particulière. Mais, avant d'aborder ce curieux sujet, nous voudrions dire quelques mots de deux faits qui se sont succédé à peu d'intervalle dans l'existence du maître. Le premier se rattache à sa vie privée, c'est l'acquisition du domaine de Montmorency. Le second intéresse l'artiste, c'est la nomination de Le Brun au titre de Prince de l'Académie de Saint-Luc.

Si nous omettions de signaler, ne fût-ce qu'incidemment, l'habitation que le peintre se fit construire à Montmorency, l'inscription gravée sur son tombeau dans l'église

IMPRIMERIE NATIONALE.

Saint-Nicolas-du-Chardonnet demeurerait obscure. Le Brun y est qualifié « sieur de Thionville ». Il ne s'agit pas ici de la capitale du Luxembourg français, prise le 10 août 1643 par Condé. Ce n'est pas davantage dans le voisinage d'Étampes, comme l'a pensé M. de Guilhermy, qu'il convient de chercher le « fief de dignité » ou « fief d'honneur » dont le nom se trouve en de rares occasions, il est vrai, rapproché de celui de Le Brun[1]. Lefeuve doit être mieux informé lorsqu'il écrit que la maison de campagne de l'artiste à Montmorency comportait en réalité deux résidences distinctes, dont l'une était l'ancien fief de Thionville[2]. C'est donc à proximité de Montmorency qu'il faut placer le fief en question, et, selon toute apparence, le village de Thionville-sur-Opton[3] doit en être un dernier vestige.

Nous n'avons pas découvert la date précise à laquelle eut lieu la première acquisition du peintre sur le territoire de Montmorency. On a vu plus haut que Guillet de Saint-Georges, parlant en 1689 de la vente qui eut lieu après la mort de Jacques Sarazin, en 1660, s'exprime ainsi : « A ce même inventaire, on acheta pour M. Le Brun un *Enfant* de marbre qui est assis sur un dauphin et qui a deux pieds et demi de hauteur; » Guillet ajoute : « M. Sarazin fit encore pour M. d'Esnault, contrôleur des bâtiments, un *Centaure,* un *Satyre* et la nymphe *Écho,* tout cela posé dans la grotte d'une agréable maison de Montmorency achetée depuis par M. Le Brun[4]. » D'après ce texte, l'un des vendeurs avec lesquels aurait traité notre peintre serait d'Esnault. De son côté, l'écrivain que nous citions tout à l'heure, Lefeuve, signale un autre vendeur nommé Fardoil. Mais nos deux auteurs n'indiquent pas la date des contrats dont ils parlent.

Nous connaissons d'autre part une pièce notariée du 13 novembre 1673, dans laquelle il est dit que « Charles Le Brun, escuier, Premier Peintre du Roy, chancelier de l'Académie royale de peinture et sculpture, demeurant en l'hostel de ses manufactures des Gobelins faux bourg Saint Marcel, paroisse Sainct Hipolite, à ce présent et acceptant, se déclare acquéreur pour luy, ses hoirs et ayant cause d'une maison scize au bourg de Montmorency grande rue dud. lieu, concistant en un corps de logis sur le devant appliqué de cave, sellier, chambre, grenier, cour, toict à porcs, aisances et appartenances de lad. maison ainsi qu'elle se poursuit et comporte[5] ». Voici un jalon. Nous lisons, par ailleurs, sous la signature de M. Miller, membre de l'Institut, dans la *Gazette des beaux-arts* de l'année 1863 : « Parmi les pièces qui m'ont été communiquées par

[1] *Inscriptions de la France du v^e^ au XVIII^e^ siècle*, par F. de Guilhermy; Imprimerie nationale, 1873-1883, 5 vol. in-4°, t. I, p. 277.

[2] *Le Tour de la Vallée;* Montmorency, 1867, in-8°, t. I, p. 55.

[3] Arrondissement de Mantes, canton de Houdan.

[4] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 123.

[5] Cet acte, passé en l'étude de M^e^ Debeauvais, acquis en 1884 à la vente d'autographes du baron C. de M., est entre nos mains. (Voir *Pièces justificatives*, document XIV. *Recherches sur la fortune de Le Brun.*)

M. Chasles, je citerai un contrat notarié du 16 mai 1676 contenant un échange de terres situées à Montmorency, entre Charles Le Brun, écuyer, Premier Peintre ordinaire du Roy, etc., d'une part, et François Blanchart, advocat au Parlement et secrétaire de Monseigneur le premier président, procureur de Marguerite Coulon, veuve de Claude Mouton, lieutenant en la prévosté de Suresne, d'autre part[1]. » Au cours de ce dernier acte, il est stipulé que le payement sera fait par Nicolas Guérin, homme d'affaires de Le Brun, demeurant près de son maître aux Gobelins. M. Miller, en relatant ce détail, s'est demandé ce que pouvait être ce Nicolas Guérin[2]. La réponse est aisée. Nous sommes en présence du futur secrétaire de l'Académie de peinture qu'un petit livre posthume a sauvé de l'oubli[3]. Mais Guérin n'est guère connu qu'à dater de 1681, époque de son entrée à l'Académie. Nous savons maintenant quelles étaient ses fonctions en 1676 : il occupait un poste de confiance auprès de Le Brun[4].

Pas plus que la maison acquise par le peintre en 1673, les terres dont il s'assura la propriété, trois ans plus tard, ne constituèrent la partie principale du domaine de Montmorency. Celui-ci comportait plusieurs corps de bâtiments séparés, et les divers achats dont il vient d'être question aidèrent à l'embellissement de la résidence de Le Brun. Rien de plus. Nivelon parle, sans entrer dans aucun détail, de l'appui que l'artiste reçut du prince de Condé, en vue de certaines appropriations qu'il avait projetées[5]. Évidemment la chose devait être d'importance, sans quoi le Premier Peintre n'aurait pas eu besoin de recourir au crédit de M. le Prince. Si Lefeuve n'exagère point, les plans de Le Brun ont pu troubler ses voisins. Voici, en effet, ce qu'il raconte :

« Louis de Bourbon, prince de Condé, avait permis un jour à Le Brun de débarrasser d'une ruelle et d'un abreuvoir sa maison, sise au bas de la ville, en les reportant un peu plus haut, « le long des héritages qu'il avait nouvellement acquis ». Le peintre avait de plus obtenu en 1675 l'autorisation de faire passer derrière la plus ancienne de ses deux maisons une route qui passait jusque-là entre l'une et l'autre : notez pourtant que ce n'était rien moins que le grand chemin de Montmorency à Saint-Denis[6]. »

[1] *Gazette des beaux-arts*, 1re période, t. XIV, p. 277.

[2] *Loco cit.*

[3] *Description de l'Académie royale des arts de peinture et sculpture*, par feu M. Guérin, secrétaire perpétuel de ladite Académie; Paris, Colombat, 1715, in-12, avec planches.

[4] Guérin ne se laissa pas accaparer par son poste de secrétaire de l'Académie au point de négliger les intérêts de son ancien patron qui lui demeurèrent confiés. Voici, en effet, ce que nous lisons dans le scellé du maître sous la date du 13 juillet 1690 : « Est aussi comparu Nicolas Guérin, secrétaire de l'Académie Royalle de Peinture et Sculpture, demeurant à Paris, sur les fossez Saint-Victor, paroisse Saint-Nicolas-du-Chardonnet, au nom et comme procureur fondé de procuration spécialle de dame Suzanne Butay, veuve de Charles Le Brun. » (Voir *Pièces justificatives*, document XV.) On trouvera plus loin la trace d'un legs fait à Nicolas Guérin par Le Brun trois jours avant sa mort. (Voir chap. X.)

[5] Mss., fol. 304.

[6] *Le Tour de la Vallée*, p. 55. — D'autre part, M. Henri Stein nous signale la présence aux Archives

Soit. Notre peintre s'est fait une habitation de grand seigneur. Ce n'est pas impunément qu'il avait donné à Versailles, à Marly, à Sceaux, le meilleur de son temps, dessinant ici un pavillon, là des bosquets, plus loin une allée de verdure, une grotte, une cascade. Il se souvenait aussi de Vaux-le-Vicomte, dont les jardins étaient quelque peu son ouvrage. Le désir lui vint de créer pour son propre usage une résidence dont lui seul peut-être ne soupçonna pas la richesse. N'était-il pas le grand artisan du faste de Louis XIV, et quelques arpents de terrain distribués avec goût, un logis entouré de portiques à la manière des temples grecs, qu'était-ce en comparaison de Fontainebleau, de Saint-Germain ou de Versailles?

Israël Silvestre a gravé la « Maison de M. Le Brun à Montmorency[1] ». D'Argenville en a décrit les jardins. Le comte de Luxembourg était possesseur du domaine, à l'époque où écrivait d'Argenville[2]. Avant lui, Pierre Crozat, sieur de Ramond, trésorier de France à Paris, successeur presque immédiat de Le Brun dans sa maison de campagne, en avait modifié l'aspect par la construction d'un corps de bâtiments dont Cartaud avait été l'architecte. Mais Cartaud avait respecté, sinon les murs, au moins le plan du logis élevé par notre peintre. Quant aux jardins, bien que dénaturés par Cartaud, ils conservaient encore en 1768 des traces importantes de leur disposition primitive[3]. Donnons la parole à d'Argenville.

« Les jardins doivent leurs principales beautés à Le Brun, leur ancien maître. Il semble que l'ombre de ce grand peintre se plaît encore dans ces mêmes lieux où le génie lui prodigua ses trésors, et lui communiqua tant de lumières qu'il en eut assez pour éclairer les arts que Louis XIV avait tous subordonnés à son Premier Peintre. On trouve d'abord une terrasse soutenue d'un talus, au bas duquel sont deux pièces de parterre, et un bassin terminé par une seconde terrasse du côté de la campagne. Sur le côté droit est un boulingrin suivi d'un autre, de forme ronde, avec un bassin. Vous voyez en face

nationales d'une « donation faite le 31 octobre 1679 par Louis de Bourbon, prince de Condé, à Charles Le Brun, Premier Peintre du Roy, d'héritages sis à Montmorency, vignes et terres, terroir de Troussevache, qui appartiennent à Son Altesse Sérénissime par acquisition ». (*Registre des Insinuations du Châtelet*, Y 237, fol. 350 v°.)

[1] Cabinet des estampes. (*Topographie de la France*, Seine-et-Oise, III.)

[2] Il existe au Cabinet des estampes une « Vue du château de Montmorency-Luxembourg, situé à Enghien, cy-devant Montmorency, prise près du village de Deuil, dessinée par Moreau l'aîné, gravée par Niquet l'aîné ». (*Topographie de la France*, Seine-et-Oise, III.)

[3] Consulter « Plan général de la maison de campagne de M. Crozat le jeune, à Montmorency, dont les jardins ont été plantés en partie sur les dessins de M. Le Nostre et en dernier lieu sur ceux de M. Cartaud, arch. ». (Cabinet des estampes. *Topographie de la France*, Seine-et-Oise, III.) Le Nôtre a en effet travaillé aux jardins de Montmorency, mais il n'est pas douteux que Le Brun ait dirigé son ami dans la disposition du terrain qui entourait sa propre demeure. Un document plus précieux encore que le plan gravé dont nous parlons ici existe à la bibliothèque de l'Arsenal (portefeuilles de Bachaumont, 327, H F); c'est un plan au crayon de la propriété de Crozat sur lequel se trouve indiquée, avec une parfaite netteté, la maison de Le Brun.

la serre de l'orangerie dont le plan est circulaire. Élevée par Oppenord, elle est décorée de trois arcades à bandes, avec des masques à leur clef. Un Amour monté sur un lion fait l'amortissement de la principale arcature[1]. Plus haut est un petit jardin fermé servant d'orangerie. On aperçoit à côté un très joli bâtiment entouré de portiques, et bâti par Le Brun qui y a peint quelques morceaux. Ce bâtiment a vue sur une grande pièce d'eau à pans; au-dessus et à côté sont différentes salles et une grotte ornée de fontaines, et d'une rangée de nappes, formant une petite cascade, dont le réservoir est une pièce d'eau échancrée qui se trouve dans le haut du jardin. En face de la maison, au-dessus de la cour, il y a une pièce d'eau octogone, dite de la Laitière, entourée de quinconces[2]. »

Désormais les jardins nous sont connus, mais d'Argenville passe bien rapidement, à notre gré, sur l'habitation. Ce « très joli bâtiment entouré de portiques et bâti par Le Brun » que ne prend-il la peine de le décrire? L'estampe d'Israël Silvestre excite notre curiosité. La maison de plaisance du Premier Peintre, sous le burin du graveur, respire la solitude, la paix, les joies intimes, l'inspiration. C'est vraiment une demeure de poète ou d'artiste. On rêverait d'y vivre comme Horace vivait à Tibur, sans autre souci que celui d'achever une œuvre de son choix, un poème, un tableau ou une symphonie. Pourquoi d'Argenville n'est-il pas entré?

Ne le lui reprochons pas. Ce n'est point oubli, c'est discrétion de sa part. Que vaudrait la prose de d'Argenville? Ce que vaut le récit d'un chroniqueur haletant, éperonné, qui n'a ni le loisir de limer son style, ni l'habitude d'interroger sa pensée. Homme de vision rapide, le chroniqueur saisit ce qu'il voit et le reflète. Il est le narrateur du fait, il sait peindre l'objet : l'idée l'épouvante. Or, à l'heure où d'Argenville préparait la troisième édition de son *Voyage pittoresque des environs de Paris*, un maître peintre, doublé d'un philosophe, résidait à Montmorency. La maison de Le Brun était devenue sa demeure, et comme le nouvel hôte tenait la plume, d'Argenville ne douta pas que cet homme illustre ne s'acquittât de la tâche dont lui-même s'était dispensé. En effet, la maison de Le Brun a été décrite dans une page sans reprise, et le maître qui l'a signée défie, à son heure, toute comparaison. Il a nom Jean-Jacques Rousseau.

« Le parc ou jardin de Montmorency, lisons-nous au dixième livre des *Confessions*, n'est pas en plaine comme celui de la Chevrette. Il est inégal, montueux, mêlé de collines et d'enfoncements, dont l'habile artiste a tiré parti pour varier les bosquets, les ornements, les eaux, les points de vue, et multiplier, pour ainsi dire, à force d'art et de

[1] Nous n'avons pas besoin de rappeler que cette serre, étant l'œuvre d'Oppenord, est d'une date postérieure à Le Brun. — [2] *Voyage pittoresque des environs de Paris*, p. 401-402.

génie, un espace en lui-même assez resserré. Ce parc est couronné dans le haut par la terrasse et le château; dans le bas il forme une gorge qui s'ouvre et s'élargit vers la vallée, et que remplit une grande pièce d'eau. Entre l'orangerie qui occupe cet élargissement, et cette pièce d'eau entourée de coteaux bien décorés de bosquets et d'arbres, est le petit château dont j'ai parlé. Cet édifice et le terrain qui l'entoure appartenoient jadis au célèbre Le Brun, qui se plut à le bâtir et décorer avec ce goût exquis d'ornements et d'architecture dont ce grand peintre s'étoit nourri. Ce château depuis lors a été rebâti, mais toujours sur le dessin du premier maître. Il est petit, simple, mais élégant. Comme il est dans un fond, entre le bassin de l'orangerie et la grande pièce d'eau, par conséquent sujet à l'humidité, on l'a percé dans son milieu d'un péristyle à jour entre deux étages de colonnes, par lequel l'air jouant dans tout l'édifice le maintient sec, malgré sa situation. Quand on regarde ce bâtiment de la hauteur opposée qui lui fait perspective, il paroit absolument environné d'eau, et l'on croit voir une île enchantée, ou la plus jolie des trois îles Borromées, appelée *Isola bella,* dans le lac Majeur. »

Tel est l'aspect extérieur de la maison de Le Brun. Il nous reste à connaître la distribution du logis. Nous en avons un aperçu sommaire dans les lignes qui suivent :

« Ce fut dans cet édifice solitaire, écrit Jean-Jacques Rousseau, qu'on me donna le choix des quatre appartements complets qu'il contient, outre le rez-de-chaussée, composé d'une salle de bal, d'une salle de billard et d'une cuisine. Je pris le plus petit et le plus simple au-dessus de la cuisine que j'eus aussi. Il étoit d'une propreté charmante, l'ameublement en étoit blanc et bleu. C'est dans cette profonde et délicieuse solitude qu'au milieu des bois et des eaux, aux concerts des oiseaux de toute espèce, au parfum de la fleur d'orange, je composai dans une continuelle extase le cinquième livre de l'*Émile*, dont je dus en grande partie le coloris assez frais à l'impression du local où je l'écrivois. Avec quel empressement je courois tous les matins au lever du soleil respirer un air embaumé sur le péristyle[1] ! »

Et la plume du prosateur poursuit sans fatigue l'espace d'une page encore l'analyse des joies paisibles qui enveloppaient de leur atmosphère vivifiante l'hôte heureux de la maison de Le Brun. On sait qu'il habitait cette résidence lorsque le Parlement lança contre lui, au sujet de l'*Émile*, un décret de prise de corps. L'hospitalité qu'il recevait du maréchal de Luxembourg lui faisait un devoir de se soustraire aux suites d'une pareille sentence. Informé pendant la nuit du 8 juin 1762 du décret dont il était menacé, Rousseau quittait Montmorency le 9 au matin et s'acheminait vers l'exil. Mais ce n'est pas Rousseau qu'il eût fallu surprendre dans la demeure du maître, c'est Le Brun.

[1] *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau;* Paris, Verdière, A. Sautelet et Cie et Dupont et Roret, 1826, in-8°, p. 1178.

Personne, parmi ses contemporains, ne l'a-t-il montré vivant loin du faste royal, échappant à sa tâche quotidienne, aux charges accablantes qui lui sont imposées? « Sa maison de Montmorency, a dit négligemment Florent Le Comte, étoit une solitude charmante où il alloit souvent se reposer, et jamais il n'en revenoit que l'esprit rempli de nouvelles conceptions, ce qui étoit une marque incontestable de sa grande assiduité au travail, faisant souvent de cette maison de plaisir une véritable école de vertu [1]. » D'Argenville tiendra le même langage. Les habitudes laborieuses de Le Brun ne sont mises en doute par aucun biographe. D'ailleurs, son œuvre est sous nos yeux. Mais l'urbanité du maître pendant les courts loisirs qu'il s'accordait nous intrigue. Nous avons surpris Le Brun dans ses rapports de cordialité avec les artistes ou les artisans placés sous ses ordres. Nous avons vu le Premier Peintre plein d'aménité, de sollicitude, de bonne camaraderie envers ses auxiliaires. Qu'est-il avec ses égaux? Ce familier de Louis XIV fait-il grande figure? A-t-il du monde? Florent Le Comte veut bien nous l'apprendre.

« Monsieur Le Brun, dans la vie civile, avoit un talent tout particulier de recevoir ses amis, et de converser avec eux; sa liaison avec les sçavans l'engageoit souvent à des parties de plaisir, où il tenoit un rang de prince, tant pour la table que pour les divertissemens; quant au monde politique, il sçavoit en faire la distinction par des déférences et des respects correspondans à leurs qualitez; il affectoit d'être propre; mais jamais le superflu n'a été de son goût, il étoit parfaitement bien logé et bien meublé, les tableaux et les curiositez dont il étoit la source ne lui manquoient pas, il sçavoit l'arrangement et la disposition des choses comme si cet art fût né avec luy; enfin il avoit un génie si éclairé sur tous les Arts que rien n'échapoit à ses sens; son tempérament n'étoit pas moins réglé que sa vie; et s'il avoit des heures de délassement, il en avoit bien d'autres, où il se rendoit infatigable dans la multiplicité des inventions; j'en dirois davantage si je ne craignois pas de choquer la modestie d'un homme que nous devons également révérer et admirer [2]. »

Voilà qui nous renseigne. La personne de Le Brun se dégage des lignes qui précèdent. Chez lui, l'homme privé n'est pas moins attachant que l'artiste. Au surplus, l'auteur que nous venons de citer achève son portrait du maître par un mot que nous n'avons pas le droit d'oublier. L'ordre et l'économie s'ajoutent aux vertus morales de Le Brun. « La qualité de Premier Peintre du Roy luy faisoit honneur, et franchement il n'en abusoit pas, non plus que des gratifications extraordinaires qu'il a plû à Sa Majesté lui accorder tant de fois; il avoit de fort bons appointemens réglez; tous ces avantages unis l'un avec l'autre faisoient un capital considérable, sur quoy sa fortune rouloit [3]. »

[1] *Cabinet des singularitez*, t. III, 1re partie, p. 166. — [2] *Ibid.*, p. 165. — [3] *Ibid.*

Retenons ce témoignage naïf, tout à l'avantage du maître à qui la qualité de Premier Peintre « faisoit honneur » et dont il « n'abusoit pas » ! Il n'est donné qu'aux hommes de vrai mérite de ne pas être éblouis par de hautes fonctions dans l'État.

Mais que tardé-je, pensera peut-être mon lecteur? Pourquoi ne pas tenter le facile pèlerinage de cette demeure trois fois historique? Le Brun, Pierre Crozat, Rousseau, y ont vécu; n'est-ce pas assez pour qu'on aime à revoir ses murs, ses bosquets, ses eaux, sa perspective? Projets inutiles. La maison de Le Brun n'existe plus. Un amateur, d'origine italienne, le comte Aldini, en devint maître vers 1813; il la fit décorer avec luxe par des artistes de son pays et y reçut magnifiquement Napoléon Ier, dont il était l'ami personnel. A la chute de l'Empire, Aldini dut quitter la France pour aller vivre à Milan. Le château de Montmorency devint la proie de la bande noire. On raconte qu'un chaudronnier de la rue des Tournelles, nommé Benech, devint acquéreur pour 103,000 francs de cette somptueuse résidence, dont les constructions furent démolies et vendues pièce à pièce par ce spéculateur[1]. Une estampe de Louis Garneray a consacré le souvenir de cette destruction sauvage. Elle a pour titre : « Les exploits de l'armée noire ou vue du château de Montmorenci démoli par les chaudronniers en 1817[2]. »

Notre lecteur se rappelle sans doute la jonction laborieuse opérée à l'instigation d'Errard entre l'Académie de peinture et la maîtrise. Le contrat avait peu duré. Un rapprochement à peu près semblable fut essayé vers 1675 entre l'Académie royale de Paris et l'Académie de Saint-Luc établie à Rome. Si le fait se passait de nos jours, on y verrait un commencement de fédération. Errard, directeur de l'Académie de France à Rome, fut encore l'artisan de ce rapprochement. Si Charles Errard n'a pas le prodigieux talent de Le Brun, il lui ressemble par certains côtés. On découvre en lui les penchants de l'administrateur. N'entra-t-il aucune visée personnelle dans ses négociations? Le directeur de l'Académie de France, vivant à poste fixe à Rome, n'eut-il point la pensée qu'il recueillerait le premier les profits d'une jonction qui allait placer sur le même plan les membres de deux académies étrangères l'une à l'autre? N'était-ce pas pour lui un moyen de pénétrer de plain-pied dans l'enceinte réservée de la compagnie de Saint-Luc et d'accroître ainsi son crédit? Lors même qu'Errard se serait bercé de cet espoir, nous n'aurions pas le droit de le blâmer. Après tout, si sa présence à Rome le désignait pour bénéficier des honneurs qui devaient être la conséquence du contrat projeté, notre nation tout entière aurait sa part dans les distinctions dont un peintre français serait l'objet. Or, le but poursuivi par Le Brun dans cette occasion fut précisément d'ajouter au prestige des artistes

[1] *Le Tour de la Vallée*, t. I, p. 61. — [2] Cabinet des estampes. (*Topographie de la France*, Seine-et-Oise, III.)

de son pays. Nivelon ne juge pas autrement, mais son patriotisme l'incline à exagérer les conséquences de la jonction. « Rome même, écrit-il, se ressent des bienfaits du Roi par les utiles avis que M. Le Brun en donna à M. Colbert. » D'après ces lignes, l'initiative de la mesure appartiendrait donc au Premier Peintre. Interrogeons maintenant le même auteur sur le caractère du bienfait dont il vient de parler. « Pour attirer en quelque manière l'amitié des Romains sur la jeunesse française et afin de les engager plus fortement, M. Le Brun moyenna et fit l'union de l'Académie de Rome avec celle de Paris, c'est-à-dire que les peintres romains sont honorés des mêmes charges et rangs dans celle de Paris que les Français dans celle de Rome[1]. »

Qu'à cela ne tienne, le profit réel sera de notre côté. En effet, pour un Cavalier Bernin qui vient accidentellement à Paris, combien de peintres et de sculpteurs français qui se rendent annuellement à Rome! L'Académie de France n'est-elle pas un centre et un exemple? Les maîtres les plus illustres qui dans notre pays exercent leur art n'ont-ils pas vécu en Italie? Le Brun lui-même ne se sait-il pas redevable envers Rome des meilleures leçons qu'il ait puisées sous l'œil de Poussin, de Claude Gellée, de Dughet, de Perrier? A toute époque, la colonie française s'est vue nombreuse au delà des monts. Si donc des membres de l'Académie royale se rendaient à Rome, le Premier Peintre estime qu'il n'est que juste de leur assurer des relations en rapport avec leur mérite. Il lui déplaît qu'un artiste de talent, honoré comme il sied sur terre de France, entre dépaysé dans les murs de Rome. Selon lui, les titres académiques, une juste renommée, doivent triompher de la distance. Ainsi pense Le Brun, et c'est à le seconder dans ses plans que s'emploie Errard.

Les négociations ne laissèrent pas d'être longues. On s'appliqua de part et d'autre à la rédaction des statuts. L'Académie royale — c'était son droit — estimant qu'elle était un corps supérieur à l'Académie de Saint-Luc, voulut faire reconnaître sa prééminence. L'article II du projet de jonction est à rappeler :

« Que ceux qui auront acquis les premières dignitez en l'Académie de Rome pourront estre admis par un acte de concession en calité de recteur de l'Académie royalle de France, et qu'en cette qualité ils pourront agir en l'Académie françoise de Rome en cas de maladie ou absence du directeur françois, ayant au préalable presté le serment de servir fidellement le Roy. . . [2] »

Évidemment les mots « par un acte de concession » blessèrent la susceptibilité des Italiens. Cette formule restrictive, acceptée d'abord, devint dans la suite le germe de réclamations et de luttes qui se prolongèrent pendant plusieurs années. Testelin,

[1] Nivelon, fol. 152-153. — [2] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 77.

IMPRIMERIE NATIONALE.

répondant à une lettre d'Errard en mai 1677, lui dira : « L'on ne s'atandoit pas que la jonction des deux académie peut rencontrer des obstacles à Rome, ayant passez si facilement à Paris, nonobstant la dificulté que Monseigneur nostre protecteur y avoit rencontré et qu'il a marquée de sa propre main en la marge de la minutte des articles, à sçavoir qu'il falloit considérer que ces articles donnoient plus d'avantages aux Romins qu'aux François, ce que nos académiciens ontz aussy fort bien recognut, et en ont un peu murmuré; et Monsieur Le Brun ne savoit reconnoistre en quoy l'octorité de ses Messieurs se trouve blessée. Quelque ysüe que cette afaire puisse avoir à Rome, ce sera tousjours beaucoup de gloire pour nostre proffession, que dans Paris elle ait receu l'aprobation du plus grand monarque de l'Europe et la confirmation du plus auguste Sénat[1]. »

Il ressort de ce texte que la charge de protecteur de l'Académie de peinture était autre chose qu'un titre nominal aux yeux de Colbert. Le ministre prenait part aux actes importants de la compagnie. Testelin nous le montre annotant de sa propre main les statuts de la jonction. Mais la lettre de Testelin nous apprend en outre qu'au mois de mai 1677, les deux académies ne vivent pas dans un état de parfaite union. Des faits connus permettaient au contraire de supposer que l'Académie de Saint-Luc et celle de Paris n'entretenaient ensemble que des relations absolument cordiales. Le 29 février 1676, les académiciens français n'avaient-ils pas prononcé l'admission de Lespingola, et le 24 juillet de la même année, celle de Domenico Guidi, l'un et l'autre fixés à Rome et membres de l'Académie de Saint-Luc? D'autre part, les Romains n'avaient-ils pas élu, dès le mois de décembre 1675, le Premier Peintre de Louis XIV, membre de l'Académie de Saint-Luc, et, quelques jours après, Prince ou directeur de cette même académie?

Le Brun succédait dans la charge de Prince à Domenico Guidi, et ce fut cet artiste, sculpteur et peintre en renom, qui informa Le Brun de la décision de l'Académie de Saint-Luc. On devine de quelles formules élogieuses usa Domenico Guidi.

« Très illustre seigneur et très honoré patron, tout le monde a conceu une si grande estime de V. S. Ill^me^ qu'elle s'est acquise à un tel degré d'élévation, que nostre Académie, non contente de l'avoir associée à ceux qui la composent, après une plus prudente délibération, elle a voulu la déclarer son chef et directeur. Et bien que V. S. Ill^me^ desjà comblée de gloire avant cette déclaration, eust peu entièrement surpasser et s'élever audessus de toutes les marques d'honneur, tous ont néantmoins estimé qu'il estoit à propos de les donner à son mérite, veu qu'ils n'auroient pû dignement le recognoistre et lui donner un prix suffizant. »

[1] Nous avons communiqué le texte de cette lettre à la Société de l'histoire de l'art, qui lui a donné place dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 1^re^ série, t. VI, 1878, p. 278.

Guidi accumule de la sorte les périodes les plus redondantes et les plus louangeuses, sans omettre toutefois de glisser furtivement un mot sur la grandeur de l'Académie de Saint-Luc. Il a soin d'avertir Le Brun qu'il lui a donné le premier son suffrage. Il l'informe en même temps du choix d'un suppléant appelé à tenir la place du Premier Peintre aux séances de l'Académie. Ce suppléant, c'est Errard.

« Et d'autant que v^re^ absence empesche n^re^ mesme Académie de s'en resjouir pleinement, et avec entière satisfaction, Elle a esleu avec applaudissement accompagné d'égale louange le Seig^r^ Charles Érard pour tenir sa place. Dans la présence et grand mérite duquel comme dans un miroir très poli, nous contemplerons et regarderons les vertus qui se trouvent réunies en V. S. Ill^me^ [1]. »

Domenico Guidi avait écrit à Le Brun en langue française; le Premier Peintre, usant d'un retour de courtoisie, répondit en italien. Nous donnons les premières phrases de sa lettre d'après la traduction conservée à la Bibliothèque nationale :

« Je receus avec un très grand contentement l'agréable advis que j'avois esté associé à vostre excellente et renommée Académie, et je creus estre obligé à vous en faire les remerciemens que je devois pour une grâce si singulière. Mais dans le temps que je pensois à les faire, je me trouve surpris par l'accroissement d'un autre honneur, qui est celluy que vous m'avez faict, me déclarant prince et chef de cette mesme Académie qui est si excessif qu'il m'a estonné, considérant que de l'estat d'apprentif et novice, je suis monté si viste à celluy de supérieur, et de peu de mérite à la grandeur de cette dignité. »

On ne saurait mettre plus de bonne grâce à remercier des académiciens. Le marquis de Chennevières, qui a tiré cette lettre de l'oubli, a relevé ce qu'elle avait d'italien dans la forme. La remarque est fondée, mais ne convenait-il pas qu'à la prose officielle de Guidi, Le Brun répondît par un protocole du même caractère? Notre artiste n'oublie pas d'exprimer à Messieurs de Saint-Luc sa vive gratitude au sujet de la nomination d'Errard pour le suppléer. Il loue « la valeur et le grand mérite » de son ami, ainsi que « sa très claire expérience et son savoir [2] ».

Le Brun ne se borna point à l'envoi de cette dépêche. Il la fit suivre d'un don gracieux d'estampes d'après ses *Batailles* et d'un sac de 60 pistoles d'or [3].

La lettre du peintre est du mois de janvier 1676. L'Académie de Saint-Luc ayant, vers la fin de l'année, renouvelé l'élection de Le Brun, celui-ci reprit la plume, et dans une seconde lettre, en langue italienne, exprima sa surprise de voir accroître un honneur auquel il ne soupçonnait point qu'il fût possible d'ajouter. « Je ne songeais pas, dit-il,

[1] *Archives de l'art français*, t. I, p. 64-65. — [2] Voir *Écrits du maître*, lettre XV. — [3] *Archives de l'art français*, t. I, p. 68. — L'envoi des 60 pistoles est révélé par l'historien Missirini.

que la gloire reçue fût susceptible d'aucun développement, *Io non pensava che la gloria ricevuta fosse capace di alcun augmento*[1]. »

Échanges de compliments et de titres qui n'eurent pas de résultat sérieux au point de vue de l'union de l'Académie de Saint-Luc avec l'Académie royale. Les rapports entre les deux compagnies demeurèrent tendus. La lutte, pour ne pas être ouverte et visible à tous, persista. Nous en trouvons une preuve dans une lettre de Le Brun, écrite de sa paisible maison de Montmorency à Errard, le 20 novembre 1678, c'est-à-dire deux ans après la dernière dépêche à Domenico Guidi dont il vient d'être parlé. Le langage du Premier Peintre cesse d'être pompeux. Ce n'est plus au « Seigneur Guidi » qu'il s'adresse; il parle à un compatriote et à un ami :

« A lesgard de ce que vous me mandés de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc, et surtout des s^rs^ Carlo Marati et Domenico Guidi, je suis estonné de leur procédé, veu que c'est d'eux de qui vous fesiés plus de cas, et de qui vous m'aués dit plus de bien, et qui sembloient auoir le plus d'ardeur pour la jonction des deux académies; je croyois vous auoir desjà mandé ce que l'on pouuoit faire sur les difficultés que ces Messieurs faisoient sur quelques articles, et je ne pense pas que nous ayons autre chose à vous escrire là-dessus, ny que nous ayons rien à changer sur l'article des valeurs, et il semble mesme que cela auroit mauuaise grâce d'imiter ces Messieurs dans leurs changements[2]. »

On voudra lire cette lettre inédite du Premier Peintre, dans laquelle Le Brun s'en remet à la prudence et à l'habileté d'Errard pour sauvegarder, sans rien compromettre, les intérêts de l'Académie de peinture et la dignité de notre nation[3].

C'est au début de cette même année 1678 que notre artiste prononça devant l'Académie sa conférence sur l'expression. Il l'accompagna de dessins représentant le jeu des

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre XVI. — Nous en donnons le texte italien d'après M. de Chennevières; notre traduction française est inédite.

[2] Voir *Écrits du maître*, lettre XVII.

[3] On lit, au sujet de la jonction, cette page curieuse sous la plume de Nicolas Guérin : « Lorsque M. Poerson se présenta à l'Académie pour y être reçû, on y projettoit une union de cette Compagnie avec celle de Saint-Luc de Rome, et on croyoit si bien qu'elle auroit son exécution, que l'on avoit dressé de concert des articles de jonction que le Roy autorisa par lettres patentes du mois de novembre 1676. Il luy fut donné ce sujet à traiter. Sous la figure de deux belles Femmes et noblement vêtuës, ces deux Académies, en présence d'Apollon et par ses ordres, semblent se jurer une alliance perpétuelle, en se prêtant mutuellement la main droite. Et pour désigner les villes où chacune d'elles est établie, le Peintre y a représenté à droite la déesse de la Seine, et à gauche le dieu du Tibre; parce que les eaux de ces deux fleuves arrosent Paris et Rome. Il a fait entrer dans l'œconomie de son sujet plusieurs jeunes enfants ailez qui sont les Génies des Arts, dont quelques-uns attachent à des arbres des écussons des Armes des Académies, et d'autres tenant des palettes et des pinceaux, témoignent leur joye de cette alliance et des avantages qui devoient en revenir aux arts du dessein. » (*Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, p. 127-129.) Le tableau de Charles Poerson — c'est Nicolas Guérin qui donne ce renseignement — fut placé dans la salle des assemblées de l'Académie.

passions sur le visage humain. Colbert ayant honoré l'Académie de sa présence le 9 février, quelques-uns des dessins du maître furent placés sous les yeux du ministre, qui, « après les avoir considéréz, a exhorté M. Le Brun de les faire graver pour les donner au public, avec l'explication qu'il en a escrit, comme des choses très utils et advantageuse pour les arts de peinture et sculpture[1] ».

Sept années auparavant, dans une occasion semblable, Colbert étant présent, Le Brun avait résumé une conférence faite par lui sur la physionomie de l'homme dans ses rapports avec celle des animaux[2].

Ce travail est perdu. La conférence sur l'expression des passions a seule été conservée. Bernard Picart ayant gravé les figures dessinées par Le Brun à l'appui de son discours, le texte en fut publié avec des planches en 1698. De nos jours, l'ouvrage est presque introuvable. Or, la conférence sur les passions est le seul discours du peintre de Louis XIV qui nous soit parvenu sous sa forme originale. On a vu plus haut que la majeure partie des conférences académiques étaient refondues par les secrétaires de la compagnie. C'est pourquoi nous avons pensé qu'il convenait de recueillir le texte de Le Brun et de lui donner place dans cet ouvrage. Le manuscrit autographe de cette conférence est entre nos mains. Les feuillets, écrits sur le recto seulement, ont peut-être servi de notes à Le Brun lorsqu'il dut prendre la parole devant ses confrères. Des incorrections, des ratures, justifient notre hypothèse. Le texte que nous possédons n'était pas destiné, sous sa forme hâtive, à être publié. La version donnée en 1698 est plus correcte. Mais il nous a paru intéressant de juxtaposer les deux textes et de les insérer aux *Écrits du maître*. Les curieux aimeront sans doute à surprendre Le Brun fixant d'une main rapide, mais toujours soumise à l'impulsion d'une pensée forte et logique, les divisions et, par endroits, les développements de sa conférence[3].

Le sujet traité par notre peintre relevait du philosophe non moins que de l'artiste. Lorsque le maître s'est attardé à la recherche des causes, il lui a fallu emprunter la langue de Descartes, et nous ne prétendons pas qu'il ait en toute circonstance parlé cette langue difficile avec précision. Souvent le terme propre lui échappe. Par contre, s'il s'applique à peindre l'effet, il rentre de plain-pied dans son domaine; ses aperçus sont ingénieux, parfois nouveaux, toujours justes. Son crayon n'a pas de tâtonnements; ses calculs sont exacts, ses preuves évidentes. Il va de soi que l'étude attentive de la conférence de Le Brun ne saurait suffire à la formation d'un peintre d'histoire ou de portraits,

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 128. — Voir aussi *le Mercure galant* de février 1678, p. 221, et d'avril de la même année, p. 84 à 94; ainsi que le Manuscrit de Nivelon, fol. 191 à 211.

[2] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, séance du 28 mars 1671, t. I, p. 358-359.

[3] Voir *Écrits du maître, Conférence sur l'expression générale et particulière.*

mais, que l'on place les dessins de l'artiste en face d'une page historique de quelque valeur, les principes posés par le maître se trouveront confirmés sur chaque effigie. En un mot, l'expression générale ou particulière n'a pas eu de secrets pour Le Brun. Il en a possédé la gamme compliquée, mobile et presque insaisissable. Sa conférence a la valeur d'un traité[1].

Les croquis du Premier Peintre, à l'appui de sa théorie sur les rapports de la physionomie de l'homme avec celle des animaux, sont de beaucoup plus nombreux que ses dessins sur l'expression[2]. Cependant, tels que nous les possédons, sans texte qui les commente ou en marque l'enchaînement, ces croquis ne constituent pas un ensemble. Ce sont, pour ainsi dire, des fragments d'une étude curieuse faite par un investigateur plein de sagacité. Prompt à tous les genres de recherches, Le Brun paraît s'être livré, en traçant ces étranges parallèles de l'homme avec l'animal, à des comparaisons, à des calculs où le physiologiste puisera peut-être plus fréquemment que l'artiste. Ceux qui ont pratiqué les livres de Lavater savent en quelle haute estime ce physionomiste tient les dessins de Le Brun. Nous pourrions dire que le système de Lavater repose en majeure partie sur les découvertes du peintre français dans cet ordre d'idées.

Moreau de la Sarthe, professeur à la Faculté de médecine de Paris, fut frappé de l'influence de Le Brun sur Lavater; aussi, lorsqu'il donna, en 1835, l'édition définitive de l'*Art de connaître les hommes par la physionomie*, il ne se contenta pas de publier, à la suite du texte de Lavater, les opinions de Porta, de La Chambre, de Camper et de Gall sur la physionomie, il réédita sans en rien distraire une dissertation mise au jour en 1806, sur le système de Le Brun au point de vue du rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux. Un nombre important des dessins du Premier Peintre accompagnaient cette dissertation, et Moreau de la Sarthe les a fidèlement reproduits[3].

Chose singulière, il semblerait qu'un certain nombre de ces dessins ont été suggérés à Le Brun par le célèbre physicien Porta, dont l'ouvrage *De humana physiognomonia* fut traduit en français par Ruault, en 1655.

Moreau de la Sarthe a eu la pensée de rapprocher le texte de Porta des croquis de notre artiste, et ceux-ci s'adaptent sans peine aux réflexions du savant Napolitain. Le Brun a certainement connu le livre de Porta, et l'érudition du fondateur de la physio-

[1] Ainsi en a jugé l'artiste. Le manuscrit autographe de sa conférence a pour titre *Traité des Passions*. (Voir plus loin *Écrits du maître*.)

[2] Nous en décrivons environ 250 que conserve le musée du Louvre. (Voir plus loin *Œuvre du maître*.)

[3] Voici le titre de la publication de 1806 : *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*, ouvrage enrichi de la gravure des dessins tracés pour la démonstration de ce système. (Paris, Calcographie du musée Napoléon, grand in-fol.) Portrait de Le Brun par de Largillière, G. Édelinck, graveur. (Voir *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, par Gaspard Lavater, Paris, 1835, 10 vol. in-8°, t. IX, p. 77 à 169.)

gnomonie, ses emprunts répétés aux travaux les plus abstraits d'Aristote, de Polémon, d'Adamantius, n'ont pas rebuté notre peintre. Il y a plus. Sa veine, aisément féconde, son esprit inventif, ont été plutôt stimulés que guidés par l'ouvrage de Porta. Non seulement beaucoup de dessins du maître pourraient servir de commentaire au texte du physicien, mais un nombre considérable de profils tracés par Le Brun jettent la lumière sur mainte comparaison à laquelle Porta n'a pas songé. En un mot, le Premier Peintre ne s'est pas borné à explorer le champ scientifique ouvert devant lui, on peut dire qu'il en a franchi les limites et doublé l'étendue. Cette fois encore, l'artiste, qui semblait suivre le sillon d'autrui, s'est montré personnel, et si le loisir ne lui avait manqué pour relier entre eux tous ces types esquissés par son crayon fertile, s'il avait pu dire les déductions rigoureuses, les axiomes auxquels il était conduit par la pente logique de l'étude nouvelle qui l'occupait, le traité de Porta se fût trouvé distancé par celui de notre auteur, et Lavater aurait eu en lui un redoutable devancier.

Notre lecteur estimera-t-il que nous attachons trop de prix à des travaux d'un caractère spécial, et presque étrangers à l'art? Qu'on ne s'y méprenne pas, les recherches de Le Brun sur le visage de l'homme dans ses rapports avec la physionomie des animaux ont eu l'art pour objet. Le peintre prime le savant. Le canevas d'une conférence sur la physionomie, que l'on trouvera plus loin aux *Écrits du maître*, vestige bien imparfait des discours prononcés par Le Brun sur la question, devant l'Académie, en fait foi. C'est l'art qui préoccupe le peintre, c'est à l'enseignement de l'artiste qu'il s'applique. Qu'avons-nous besoin d'insister? Ne sait-on pas que les types dont notre peintre a fait, pour ainsi parler, la base de son raisonnement, sont empruntés à l'art? Les bustes de Jupiter, d'Antonin et de Néron lui servent de *criterium*. Ces trois œuvres sont pour Le Brun une sorte de « canon », de règle sans cesse consultée. Il en fait le point fixe autour duquel tout gravite, et comme le terme invariable de ses ingénieux rapprochements[1].

[1] Tous les dessins relatifs à la physionomie de l'homme dans ses rapports avec celle des animaux, aujourd'hui au musée du Louvre, proviennent de la collection Jabach. M. Reiset donne la date des deux livraisons faites par Jabach entre les mains de Colbert. L'amateur se dessaisit de ses trésors le 4 janvier 1672 et le 27 mai 1676. (*Notice des dessins du musée du Louvre*, t. I. Introduction, p. XIV et XV.) Il se peut que les dessins de Le Brun aient été compris dans le lot remis par Jabach en 1676, d'autant que ce lot comporte entre autres séries « 1287 figures et testes ». Mais cette date de livraison n'est pas un indice qui doive servir à fixer l'époque d'exécution des études du maître. Il est hors de doute que Jabach n'eut ni la tentation ni le pouvoir d'acquérir des œuvres d'art postérieurement à 1670, date des premières négociations ayant pour objet l'abandon de sa galerie à la Couronne. Les dessins de Le Brun étaient donc entre les mains de Jabach avant 1670. Cette circonstance importe. Elle autorise à penser que notre artiste n'a pas eu tout d'abord le projet de réunir en un même ouvrage, comme pièce à l'appui d'une théorie, les profils qu'il avait tracés, sans quoi ces dessins ne seraient pas sortis de ses portefeuilles pour entrer dans ceux de Jabach. Lorsque Le Brun prit la parole devant l'Académie présidée par Colbert en 1671 pour exposer un ensemble de déductions sur la physionomie, il devait s'être démuni de ses dessins. On peut admettre, comme nous le laissons entrevoir ici, que l'art ait été son seul

Certes, on ne saurait être plus fidèle aux devoirs de sa profession que ne l'a été Le Brun dans cette curieuse étude, puisqu'il s'est inspiré de la nature et de l'antique. La nature qui est le livre de toute révélation, l'antique qui porte gravée dans ses plis augustes la tradition des maîtres, ne sont-ce pas là les sources inépuisables auxquelles doivent recourir, sans se lasser, le statuaire et le peintre? Si Le Brun, à l'heure de sa pleine maturité, c'est-à-dire de 1660 à 1678, s'est astreint à l'observation patiente de la nature et de l'antique, si le Premier Peintre de Louis XIV, l'ordonnateur des travaux de la Couronne, l'administrateur des Gobelins, le garde du cabinet du Roi, le directeur de l'Académie, le décorateur de Saint-Germain, de Marly, du Louvre et de Versailles a pu se surveiller lui-même au milieu de tant d'œuvres, de charges, d'occupations diverses, et redevenir élève en face de la nature, devant un marbre d'Athènes ou de Rome, il n'est pas douteux que ses ouvrages ne portent la trace salutaire de cette abnégation.

De tous les genres que le peintre peut aborder, le portrait est peut-être celui dont les révélations sont le plus décisives au point de vue de l'intimité de l'artiste avec la nature. Sans placer Le Brun au même rang que Largillière ou Rigaud comme peintre de portraits, nous pouvons citer plus d'un ouvrage dans lequel il a fait preuve de tact, de savoir, de goût et d'élévation. Or, toutes ces qualités sont nécessaires à l'exécution d'un portrait. C'est le tact attentif de l'esprit, résultat d'une observation continue, qui permet au peintre de saisir la pensée de son modèle, son aptitude maîtresse, son inclination favorite, ce qui le distingue et le fait lui-même, soit que cette vertu secrète ait son siège dans l'intelligence ou dans la volonté. Le savoir n'est pas moins utile que le sens délicat et fin dont nous venons de parler, car un obstacle s'oppose à l'expression de l'âme dans un portrait. Cet obstacle, c'est le visage humain avec ses lacunes, ses déformations peut-être, qui appellent un interprète et non pas un traducteur servile. C'est au prix d'une interprétation sans timidité, sans tâtonnements, qu'un visage d'homme revêt ce caractère qui en fait une physionomie. Aussi, l'artiste est-il tenu d'éliminer, de choisir, de taire ou d'accentuer tour à tour une ride, un trait, afin que l'harmonie générale ne soit pas troublée. Et comment agir avec cette sûreté dans ces retouches profondes du visage humain, si de longue date on ne s'est approprié par l'étude chaque détail de la face? Le goût est indispensable au peintre de portraits pour disposer le vêtement ou la coiffure du modèle, les attributs et les fonds de sa composition. Et s'il veut atteindre au style, s'il a l'ambition de faire qu'une page iconique ne soit pas moins recherchée qu'une page

objectif à l'époque, éloignée déjà, où il avait tracé ses croquis; la valeur scientifique que ces dessins pouvaient présenter, le lien qui les rattachait entre eux, ne frappèrent l'esprit du peintre que plus tard.

d'histoire, qu'elle en ait l'éloquence et l'ampleur, il est nécessaire que le peintre garde avec un soin jaloux le respect de soi, que son esprit se plaise aux conceptions nobles, aux pensées hautes et généreuses.

Tel est Le Brun. Et c'est ce qui explique qu'un si grand nombre de ses contemporains se soient montrés désireux de lui devoir leur portrait. Combien de personnages n'avons-nous pas rappelés au cours des pages qui précèdent dont les traits ont été fixés par notre peintre? Un trop grand nombre, il est vrai, de ses toiles ou de ses crayons, dispersés aujourd'hui, se sont dérobés à nos recherches. D'autres, conservés dans des collections publiques, sont des portraits officiels, et il est permis de penser que l'artiste, en les exécutant, n'a pas abordé son sujet avec une entière liberté. Mais, en revanche, nous pouvons citer un grand nombre d'œuvres, peintes ou dessinées par Le Brun, à la demande d'un poète, d'un artiste, d'un ami ou de quelque châtelaine. C'est en parcourant cette galerie fortuitement composée, selon les circonstances ou le caprice, que nous surprendrons plus sûrement les procédés du maître, et sans doute aussi la soudaineté de son inspiration.

Une œuvre trop peu connue, l'un des joyaux de la collection de Sarcus au château de Bussy, est le portrait de M^me^ du Plessis-Bellière, l'amie dévouée de Fouquet. Elle porte le costume de la reine d'Halicarnasse, Artémise II, veuve de Mausole, à jamais célèbre par le culte dont elle honora la mémoire de son mari. M^me^ du Plessis-Bellière, sous le coup d'une séparation récente, voulut que le peintre fît allusion à son deuil, et Le Brun l'a représentée tenant dans ses mains une urne d'or délicatement ciselée, telle que les anciens les voulaient choisir pour enfermer les cendres de leurs morts. La fière douleur de cette jeune veuve impose.

Les historiens du temps signalent avec éloges le portrait d'Isabelle-Cécile Hurault de Cheverny, marquise de Monglat, dont le nom ne peut être prononcé sans éveiller le souvenir de Bussy-Rabutin.

On connaît la tête de Corneille gravée d'abord par Thomassin et, en 1766, par Fiquet, d'après l'estampe de son devancier. La peinture est de Le Brun et daterait de 1647. Aucun portrait du poète de *Cinna* n'est comparable à cette toile au point de vue de la vivacité du regard, de l'énergie des traits, de l'éclat et du charme de la physionomie.

Baudet et Audran ont gravé le portrait de Charles Perrault, peint en 1665, presque au début des relations du maître avec le contrôleur des bâtiments. La finesse et la bonhomie caractérisent ce confident de Colbert.

A quelle époque notre artiste a-t-il peint l'image de Charles-Alphonse du Fresnoy dont on se rappelle le refus outrageant d'entrer à l'Académie? C'est en 1663 que du Fresnoy, à l'instigation de Pierre Mignard, faisait acte d'hostilité envers Le Brun.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Celui-ci n'en conserva pas de ressentiment, et du Fresnoy étant mort après avoir achevé son poème *De arte graphica,* Le Brun voulut fixer les traits du peintre érudit. Il fit plus. Sur sa proposition, l'Académie royale donna place, dans la salle de ses assemblées, au portrait de du Fresnoy. L'œuvre est au Louvre : le front du peintre est plein de pensées; son regard n'a rien d'un homme indomptable. Sans le voisinage de Mignard, du Fresnoy et Le Brun se seraient compris. Le musée du Louvre renferme également le portrait du peintre Louis Testelin, de la main de notre artiste. Une estampe de Nicolas Habert, datée de 1700, nous révèle que Le Brun fit le portrait du graveur normand Michel Lasne, décédé en 1667 aux galeries du Louvre. Le portrait d'André Félibien, le narrateur infatigable des merveilles de Vaux-le-Vicomte, ceux de Jodelet et de Guillaume Le Gros, plus populaire sous le nom de Gros-Guillaume, deux bouffons de la race de Triboulet, appartiennent également au maître.

On conserve au château de Heidelberg un portrait de Louis XIV enfant, dont il faut chercher la date vers 1642. Il se peut que Le Brun ait été redevable à cette page naïve du titre de peintre du Roi qu'il portait avant son départ pour l'Italie.

Le masque terrible de la Brinvilliers n'a plus besoin qu'on le décrive. Il est au Louvre[1]. Nous avons signalé plus haut le portrait de Lefèvre d'Ormesson. Ceux de Pomponne de Bellièvre, de Guillaume de Lamoignon, de Turenne, de Séguier, de Loménie de Brienne, de Colbert, sont connus. Un élégant portrait, au musée de Douai, sans nom d'auteur, paraît appartenir à Le Brun. On veut y voir l'image d'Israël Silvestre.

La famille du célèbre graveur possède un pastel d'après la tête aristocratique de l'artiste. Un second pastel rappelle Henriette Sélincart, femme d'Israël Silvestre, alors dans l'éclat de ses trente ans. La beauté de Henriette Sélincart et son esprit avaient fait cette jeune femme deux fois remarquable. Elle acheva d'exciter l'intérêt par sa mort prématurée. Henriette succomba lorsqu'elle avait à peine trente-six ans. Elle fut inhumée dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. « On lui érigea un mausolée en marbre blanc contre le pilier de droite en entrant dans l'église. Au milieu d'une draperie blanche, relevée et soutenue à droite et à gauche, se trouvait un médaillon en marbre noir sur lequel Le Brun avait peint le portrait de Henriette Sélincart, de grandeur naturelle, et représentée au moment de sa mort. »

Le baron E. de Silvestre, à qui nous empruntons ces lignes, poursuit ainsi : « Ce fut comme ami de la famille que Le Brun voulut, en peignant ce médaillon, concourir à la décoration du monument. Cette peinture, qui est certainement le chef-d'œuvre du maître, est aujourd'hui en ma possession[2]. » L'admiration de M. de Silvestre est fondée. Nous

[1] F. Reiset, *Notice des dessins*, n° 853. — [2] *Israël Silvestre et ses descendants*, par E. de Silvestre; Paris, Vᵉ Bouchard-Huzard, 2ᵉ édition, 1869, in-8°, p. 18-19.

avons vu le portrait de Henriette Sélincart, la tête renversée et doucement penchée sur l'épaule. L'image n'a rien d'austère. La jeune femme vient de s'assoupir, en proie au premier sommeil de la mort, mais ses paupières abaissées, ses lèvres à peine fermées, la tranquillité de ses traits, l'abandon de sa pose, prolongent l'illusion de la vie. Le peintre, il est vrai, a pris soin de relever les mains, de les rapprocher, de les joindre. C'en est assez pour que le sommeil de Henriette Sélincart inquiète la pensée. Une prière plane sur son repos. Elle est morte sans doute, mais le peintre n'a pas permis à la mort de tout détruire, et ce qu'une femme d'élite a porté de séduisant et de grave dans l'harmonie de son visage, dans l'expression de sa physionomie, Le Brun l'a su fixer sur le marbre avec une rare puissance.

Ne pouvons-nous dire quelques mots d'effigies d'un ordre plus intime? A maintes reprises, Le Brun s'est représenté lui-même. Le Louvre, les Gobelins, l'École des beaux-arts, la collection Schikler, renferment le portrait du maître. Celui de la galerie des Offices est le plus célèbre. Le peintre y est vu en buste, de trois quarts, drapé dans un riche manteau. La tête est forte, le regard est d'une grande franchise, les lèvres disent la bonté. La pose est digne sans laisser d'être naturelle. L'ensemble du visage respire l'intelligence et le calme. On se sent en présence d'un homme supérieur chez lequel la réflexion tempère l'élan de la volonté.

Ce portrait date des dernières années du maître, aussi les joues et la gorge sont-elles légèrement alourdies. Le menton est fort, les pommettes sont enveloppées. Tout autre est notre artiste dans le tableau de Saint-Sulpice ou celui des Jabach. Lorsqu'il peignit ces toiles, où il obtint de se représenter lui-même, Le Brun était dans la force de l'âge. Ses traits mâles avaient de la rudesse. La fixité du regard eût gagné à être atténuée. La pose n'était pas sans violence; le peintre, debout et de profil, détournait la tête vers le spectateur dans un mouvement qu'on eût dit provoqué par l'impatience. Le portrait de la galerie des Offices, moins vrai peut-être au seul point de vue de la valeur iconique, est plus savant et plaît davantage que les profils du maître perdus sur le fond de la *Descente du Saint-Esprit* ou de l'*Intérieur de la famille Jabach*.

Parlons de cette œuvre capitale dans laquelle sept portraits se trouvent réunis. C'est d'abord Jabach qui sans doute vient d'acquérir quelque pièce rare. Le collectionneur est assis, et à ses pieds, pêle-mêle, sont accumulés des estampes, des livres, une toile, un marbre antique. L'un des enfants de Jabach, une fillette de six ans, s'est approchée derrière son père et le questionne. Celui-ci regarde l'enfant et laisse voir de face son visage distingué, fin et légèrement empreint de mélancolie. De la main droite, il désigne à l'enfant l'une des pièces déposées devant lui. A sa gauche, debout près de son fauteuil, est l'aînée de ses filles. Elle peut avoir douze ans. Richement vêtue, elle lisse d'une main

distraite ses longues tresses qui tombent sur ses épaules pendant qu'elle s'accoude avec abandon sur le genou de sa mère. La femme de Jabach est assise; elle porte un collier de perles autour du cou; ses épaules sont découvertes; un flot de rubans s'échappe de son corsage. Sur ses genoux est un coussin de velours. Elle maintient du bras gauche, sur ce coussin, son dernier né, un tout petit garçon entièrement nu, rappelant le type de son père. Plus à droite, et prête à veiller sur l'enfant, est une autre fillette, debout, dont la robe est ornée de broderies. Un superbe lévrier, monté sur un escabeau couvert d'un tapis, semble épier un geste de cette jeune fille. A l'extrémité opposée, Le Brun est devant son chevalet.

Jamais peut-être notre peintre ne s'est montré plus franchement coloriste que dans ce tableau. Toutes les têtes rayonnent. Les mains sont fines[1]. Le jeu de la lumière sur les nus, le chatoiement des étoffes, un in-folio entr'ouvert dans l'angle le plus sombre et dont les blancs feuillets jettent leur note claire au milieu de l'obscurité, un buste renversé aux pieds de Jabach, toutes les licences, tous les stratagèmes, ont été mis en œuvre par Le Brun pour éveiller une impression de gaieté, de quiétude, d'opulence, de joies élevées, de bonheur domestique. L'accent incisif des physionomies est saisissant, les attributs nombreux choisis par le peintre sont distribués dans un désordre apparent et voulu; l'aspect général est de toute distinction. Rubens n'a pas mieux composé ses grands portraits, et, à n'observer que le type des Jabach, on serait tenté de prendre l'œuvre de Le Brun pour une peinture flamande. Cependant cette toile est bien française. On la peut voir au musée de Berlin où elle fait honneur à notre École. Le Brun, selon les personnages qu'il avait eu à représenter, s'était tour à tour montré spirituel, savant, homme de goût, peintre de style, mais ces qualités multiples, ces dons superbes, il les a déployés tous ensemble et avec éclat dans l'éloquent portrait des Jabach.

[1] W. Bürger connaissait-il le portrait de Henriette Sélincart, avait-il bien regardé ceux des Jabach, lorsqu'il pose en principe, d'un trait de plume, l'inhabileté des peintres français, « depuis Le Brun jusqu'à David », à traiter les mains de leurs personnages? (Voir *Gazette des beaux-arts*, 1re période, t. XVI, p. 301.) Il est difficile de mettre plus d'art et plus de naturel que n'en a mis Le Brun à poser et à peindre les mains dans ces deux tableaux. Nous pourrions signaler dans le même ordre d'idées la *Descente de croix* du musée de Rennes, le *Repas chez le Pharisien* de l'*Accademia* de Venise, et bien d'autres compositions du maître. Les verdicts sommaires tels que celui rendu par Bürger sont rarement équitables.

CHAPITRE X

1678-1690

PEINTURE RELIGIEUSE

Colbert et Louvois. — Rigueurs exercées contre les protestants. — Testelin, Ferdinand et Samuel Bernard exclus de l'Académie parce qu'ils appartiennent au culte réformé. — Michelin, Ferdinand fils, Lespagnandelle, Rousseau, d'Agard, Forest également exclus. — Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie. — Visite d'un prince du sang chez Le Brun à Montmorency. — Bossuet et le grand veneur accompagnent Son Altesse. — La fête de Sa Majesté aux Gobelins. — Louis XIV visite le cabinet du Roi. — Tableaux de Le Brun portés à Versailles. — Miniature de M^me^ Chateau d'après les *Reines de Perse*. — Le Brun chez Tuby, Jacques Prou, Baudren Yvart. — Lettres de Le Brun à Errard, à J.-B. de la Rose, à Puget. — La devise du Trésor. — Dessins de tapisserie pour Saint-Eustache. — Mort de Colbert. — Louvois protecteur de l'Académie. — Les académiciens font célébrer un service en mémoire de Colbert. — Démission de Le Brun des charges de recteur et de chancelier. — L'Académie refuse cette démission et ajoute aux charges déjà confiées à Le Brun la fonction de directeur. — Le graveur Chateau. — Le Brun offre une chapelle de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet pour la sépulture des académiciens. — Témoignages de gratitude exprimés à Le Brun. — L'Académie n'use pas de son privilège. — Le droit de chapelle oublié. — Jean-Jacques Caffiéri et la chapelle de Le Brun. — Vexations de Louvois à l'égard de l'Académie. — Le Brun s'abstient de paraître aux séances. — Motif de son abstention. — L'élection de Marc d'Arcis. — Une estampe d'Édelinck. — Le portrait de Le Brun par Largillière. — Le Mai des Gobelins. — Sébastien Le Clerc. — Le Brun chez van der Meulen. — Le Premier Peintre et François Puget. — L'ambassadeur d'Alger aux Gobelins. — Le Brun et le grand-duc de Toscane. — Le portrait de Le Brun à Florence. — Copie de la *Nativité* du Corrège par Le Brun. — Ses travaux à Saint-Nicolas-du-Chardonnet et à Saint-Séverin. — Le monument de Colbert. — La *Chute des anges*. — La coupole de la chapelle des Quatre-Nations. — Le *Crucifiement*. — La *Descente de croix*. — Mort de Jean Butay. — *Moïse délivrant les filles de Jéthro*. — Jugement du Roi et de la cour sur ce tableau. — Mosnier chez Le Brun. — Le Nôtre. — Le Brun et Gérard Édelinck. — Nicolas Loir grave la *Chute des anges*. — Thèse de l'*Hérésie détruite*. — M. de la Chapelle. — Bonnemer. — Le monument de la place Vendôme. — Procédés de Louvois. — Le maréchal de Créqui. — Mort de Condé. — Monument de Créqui. — Décoration de l'église de l'Oratoire. — Louvois refuse une toile de Le Brun. — Le *Mariage de Moïse*. — Van der Meulen. — Anoblissement de Mignard. — Le Brun chez Louis Boulogne. — Le Premier Peintre s'adonne à la peinture religieuse. — Motifs de ce choix. — *Jésus portant sa croix*. — *Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*. — La *Nativité du Sauveur*. — La *Cène*. — Mort de Le Brun.

Nous touchons au terme de notre étude. Les dernières années de la vie de Le Brun n'exigent pas qu'on les raconte longuement. Non que l'activité du maître se soit ralentie, mais les déceptions, l'isolement, cortège ordinaire de la disgrâce, vont succéder aux honneurs, au crédit dont Louis XIV, Colbert, les hauts personnages de l'époque et l'École entière l'avaient investi. C'est le déclin du règne et notre artiste tient de trop près au monde officiel pour ne pas éprouver le contre-coup des fautes qui se préparent.

Le Brun avait à peine entrepris les peintures de la Grande Galerie que déjà Colbert n'était plus écouté. L'homme qui avait le plus contribué à la prospérité de l'État perdait de jour en jour la confiance du Roi. Ses conseils étaient importuns. Une politique de violence allait prévaloir. Impuissant à défendre contre Louis XIV et Louvois le Trésor appauvri, trop faible pour dominer l'orgueil grandissant du monarque, Colbert, manquant d'appui, s'éloigna. Son dévouement patriotique fut méconnu. Dépouillé de la faveur du Roi, le ministre devint impopulaire. Les historiens nous ont dit ce que furent ses obsèques. On se souvient du convoi furtif de l'homme d'État emporté de sa demeure pendant la nuit, et comme par surprise, afin d'épargner à ses restes l'outrage de quelque insulte.

L'éloignement de Colbert, suivi de la complète fortune de Louvois, déjà très en cour, fut signalé par les vexations et les poursuites exercées contre les protestants. Colbert, esprit libéral, avait employé un grand nombre de protestants dans les arts et les manufactures. « Louvois voulut perdre les réformés comme rebelles, alors que Colbert les avait protégés comme sujets utiles[1]. » Ce changement de front dans la politique intérieure ne laissa pas d'inquiéter Le Brun. La manufacture des Gobelins occupait plus d'un artiste de la religion réformée. La colonie se sentit atteinte. Les ateliers furent désorganisés et la fabrication des meubles de la Couronne perdit de son importance et de son éclat. Au reste, l'or se faisait rare dans la caisse des bâtiments, et il fallait ajourner l'exécution de maint objet de prix.

Si le peintre, entravé dans ses plans aux Gobelins, se réfugiait à l'Académie royale, il n'y rencontrait plus aucun des Anciens. Errard, le seul survivant avec Le Brun des douze fondateurs de 1648, habitait Rome. Quelques-uns des académiciens primitifs qui n'avaient pas porté le titre d'Ancien existaient encore. C'étaient Mauperché, Gérard Gosuin, Gilbert de Sève, Ferdinand, Samuel Bernard et le fidèle Testelin. Le Brun pouvait du moins s'entretenir avec eux des luttes passées, des victoires obtenues. On sait quelle est l'amertume et quel est l'attrait de ces sortes de retours pour les âmes touchées par le malheur! Mais cette joie précaire, en jouiraient-ils longtemps? Est-ce que les rigueurs du pouvoir n'allaient pas s'appesantir sur l'Académie? Certains de ses membres n'appartenaient-ils pas à la religion réformée?

Ils étaient au nombre de neuf, et parmi eux se trouvaient Testelin, Ferdinand et Samuel Bernard. Ces trois artistes et quatre de leurs confrères furent publiquement exclus de l'Académie le 10 octobre 1681. Le Brun présidait. Ce fut lui qui dut prononcer l'expulsion d'hommes qu'il aimait et dans l'intimité desquels il avait vécu pendant trente-

[1] *Siècle de Louis XIV* (Œuvres de Voltaire, t. XX, p. 371).

quatre ans. Le compte rendu de la séance où il fut procédé à cette radiation est d'un poignant intérêt. Testelin doit en être l'auteur. Empruntons-lui les dernières lignes qu'il ait tracées comme secrétaire d'une Académie dont il a été le meilleur historien.

« Cejourd'huy, dixième octobre 1681, l'Académie estant assemblée extraordinairement, Monsieur Le Brun y ayant aporté et faict lire l'ordre du Roy, escript et signé par Monseigneur Colbert, en date de cejourd'huy, portant que les y dénommez qui sont de la Religion prétendue réformée, soient destitués des charges qu'ils ont dans l'Académie, le sieur Testelin, professeur et secrétaire, y présent, a dit et déclaré qu'il se soumettoit aux ordres de Sa Majesté, et qu'il ne doutoit pas que ses confrères qui sont de la mème Religion prétendue réformée, n'ayent la mesme soumission aussy tost qu'ils en auront connoissance, et a demandé acte à Messieurs de l'Académie de ce que la destitution qu'il soufroit de sesd. qualitez de professeur et secrétaire ne lui arrivoit point faute d'honnesteté et bonne conduitte, ce qui luy auroit esté à l'instant accordé, et pour ce, nous, soussignez, présents à l'Académie, reconnoissons que depuis l'année XVI^c^ quarente huict qu'il faict la fonction de professeur et secrétaire, il s'est fort dignement, avec honneur, probité et satisfaction de la compagnie, acquitté de ses employs, duquel acte luy sera donné coppie lorsqu'il le requerrera, et en mesme temps a mis ès mains de Monsieur Le Brun les registres de l'Académie qu'il avoit en sa possession et promis de remettre incessament toutes les autres choses qu'il a et qui luy sont confiées à cause de sad. qualité concernant toutes les affaires de l'Académie, dont sera faict inventaire, et en mesme temps, Messieurs Bernard, Ferdinand et Michelin étant venus à l'Académie, ont faict leur soumission aux ordres du Roy et requis pareillement acte de ce qu'ils s'estoient acquitté de leur charge avec probité, et satisfaction de la compagnie, ce qui leur a esté acordé[1]. »

Ce procès-verbal porte onze signatures d'académiciens à la suite de celle de Le Brun, puis les quatre exclus dont on vient de parler ont apposé leurs noms sur le registre.

L'ordre signé de Colbert avait été remis à Le Brun avant la séance. On peut supposer que cet ordre le surprit lui-même et qu'il n'eut pas le loisir de convoquer les académiciens particulièrement intéressés à la connaissance de ce document, sans quoi Ferdinand fils, Samuel Bernard, Lespagnandelle et Rousseau se seraient sûrement rendus près de leurs confrères.

« Le Roy, écrivait Colbert, ayant esté informé que les sieurs Tételin, secrétaire de l'Académie de peinture et sculpture, Michelin, adjoint professeur, Ferdinand, Bernard, Rousseau, cons^ers^ de l'Académie, Espagnandelle et Ferdinand académiciens, sont tous de la Relligion prétendue réformée, Sa Ma^té^ m'ordonne de faire sçavoir à M. Le Brun

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 197-198.

qu'elle veut qu'ils soient dépossédés de ces fonctions, et que l'Académie en eslise d'autres en leurs places qui soient catoliques. Sa Ma^té veut pareillement qu'il ne soit admis aucun eslève dans l'Académie qui ne soit catolique. Fait à Sceaux, ce dix^e octobre 1681.

« Colbert [1]. »

L'arrêt était formel et n'admettait pas de réplique. Le Brun dut cruellement souffrir d'être tenu de l'appliquer, et Colbert lui-même, on peut le croire, ne l'avait formulé qu'avec contrainte [2].

Cette expulsion violente ne fut pas la seule qu'eut à subir l'Académie. Les peintres d'Agard et Forest [3] furent exclus quelques mois plus tard. Ces mesures sévères laissaient présager la révocation de l'édit de Nantes. Guillet de Saint-Georges se vit appelé au poste d'historiographe de la compagnie [4].

Le Brun ne pouvait être sans inquiétude sur le peu de crédit qu'il conserverait à la cour après le départ de Colbert. Mais, aussi longtemps que le ministre continua de paraître dans les conseils du Roi, le Premier Peintre ne perdit rien de son prestige. C'est ainsi qu'à une époque où déjà les visites princières étaient peu fréquentes au château de Sceaux, résidence habituelle de Colbert, Le Brun recevait dans sa maison de Montmorency Son Altesse Sérénissime M. le Duc.

Le Mercure galant raconte le fait :

« J'oublyai de vous dire, dans ma lettre du dernier mois, que Son Altesse Sérénissime Monsieur le Duc avoit fait l'honneur à M. Le Brun, Premier Peintre de Sa Majesté

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 198.

[2] Deux des artistes qui viennent d'être nommés, Samuel Bernard et Ferdinand, abjurèrent plus tard le protestantisme et furent rétablis dans leur qualité d'académicien. L'abjuration de Bernard eut lieu le 27 octobre 1685, celle de Ferdinand le 26 janvier 1686. C'est Nicolas Guérin qui nous informe de ces faits. (Voir *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, p. 20 et 22.)

[3] D'Agard est exclu le 31 janvier 1682. Quant à Forest, la date de son exclusion nous échappe.

[4] La nomination de Guillet de Saint-Georges est du 30 janvier 1682. Il avait alors cinquante-huit ans et il était né à Thiers, en Auvergne. C'était un publiciste qui avait mis au jour les *Arts de l'homme d'épée* ou le *Dictionnaire du gentilhomme* (1670), l'*Histoire de Castruccio Castracani*, traduite de Machiavel (1671), *Athènes ancienne et nouvelle* (1671), *Lacédémone ancienne et nouvelle* (1676), ces deux ouvrages donnés sous le nom de son frère « S^r de la Guilletière », l'*Histoire des grands visirs Coproglipacha et de son fils* (1676), l'*Histoire du règne de Mahomet II et de son fils* (1681). Guillet était un orientaliste, ou, à tout le moins, un homme épris des choses de l'Orient, qu'il n'avait pas visité, mais de consciencieuses et patientes compilations tenaient lieu, sous sa plume, d'impressions personnelles. Le nombre de ses publications, le soin dont il avait fait preuve dans la composition de ses ouvrages, témoignaient de son activité. Si ses études l'avaient peu préparé à parler des artistes, Le Brun ne fit cependant pas un mauvais choix en désignant Guillet à Colbert pour le poste d'historiographe de l'Académie. Celui-ci a justifié d'ailleurs par ses éloges d'académiciens la confiance dont on l'avait honoré, et son éloge de Le Brun, notamment, doit être considéré comme le document le plus véridique et le plus complet, avec le Manuscrit de Nivelon, qui nous soit parvenu sur le peintre des *Batailles*.

d'aller se promener à sa maison de Montmorency. Il estoit accompagné de M. le duc de la Rochefoucaut, de M. de Condom, et de plusieurs autres seigneurs de la cour. Ils y arrivèrent le dimanche 14 de may sur les six heures du soir, et regardèrent avec plaisir, en entrant, la façade de la maison qui est du costé de la court. Ils montèrent dans tous les appartemens, et se promenèrent en suite dans les jardins. On y fit joüer toutes les eaux, dont ils admirèrent les beautez. Ils furent surpris d'y voir tant de canaux, de fontaines, de cascades, de grotes, et surtout un grand canal qui est devant la façade de la maison du costé du jardin. Son Altesse Sérénissime se promena en bateau sur ce canal, et y reçeut le divertissement d'une fort agréable symphonie. Le souper fut servy aussitost après. La magnificence s'y trouva jointe à la propreté. M. le Duc coucha dans cette maison, avec ceux qui l'accompagnoient. Il y dîna le lendemain, après s'estre promené tout le matin dans les jardins dont on fit joüer de nouveau les eaux et partit sur les deux heures pour aller à Chantilly[1]. » Ce que nous avait appris Florent Le Comte sur le tact de Le Brun à l'égard de ses hôtes se trouve justifié par cette réception.

[1] *Mercure galant*, juin 1679, p. 204-207. — Quel était ce personnage? *Le Mercure galant* omet de nous renseigner. D'une part, le chroniqueur affecte de désigner l'hôte de Le Brun sous le titre de « M. le Duc ». Cette appellation conviendrait assez bien à Henri-Jules de Bourbon, fils aîné du Grand Condé, dont Saint-Simon nous a laissé le profil peu sympathique dans cette phrase : « Il fit le malheur de tous ceux qui eurent avec lui quelques rapports. » Le même historien nous apprend en effet que les aînés des princes de Condé ont porté le titre de « M. le Duc » depuis le règne de Henri IV jusqu'à Louis XV. (*Mémoires*, édition Chéruel, t. IV, p. 356.) Mais le début de l'article du *Mercure galant* renferme une formule d'un autre caractère. Le visiteur de Montmorency est une « Altesse Sérénissime ». Or, les souverains d'Europe, dès le règne de Louis XIII, ayant vu Gaston de France, duc d'Orléans, fils puîné de Henri IV, s'approprier le titre d'Altesse Royale, « ajoutèrent, écrit Saint-Simon, à leur Altesse simple le Sérénissime, qu'ils prirent apparemment sur la Sérénité des doges de Venise et de Gênes, lesquels ne prennent point l'Altesse ». Mais il ne doit pas être ici question d'un prince étranger. Continuons notre enquête. « Les princes du sang — c'est encore à Saint-Simon que nous empruntons le renseignement — les princes du sang qui ne s'étaient pas trop attachés à l'Altesse, la voulurent, et la prirent Sérénissime parce qu'ils ne cèdent à aucuns souverains, et qu'ils ne voulurent pas les laisser se hausser de titre sans s'approprier le même. » (*Mémoires*, édition Chéruel, t. IV, p. 364.) Le texte du *Mercure* donne à penser que l'Altesse Sérénissime qui se rend chez le Premier Peintre suivie de M. de Condom, c'est-à-dire Bossuet, de M. le duc de la Rochefoucauld, c'est-à-dire François VII, prince de Marsillac, grand veneur de France et grand maître de la garde-robe, est partie de Versailles, car elle est accompagnée de plusieurs seigneurs de la cour. Les princes du sang, en 1679, sont peu nombreux. Il y a d'abord Louis de France, fils aîné de Louis XIV et de Marie-Thérèse, né en 1661, mais celui-là porte un nom qui défend qu'on le confonde avec aucun autre. On l'appelle invariablement « Monseigneur » ou « le Grand Dauphin », et encore que la présence chez Le Brun de M. de Condom, précepteur du Grand Dauphin, soit une présomption en faveur de ce prince, nous estimons qu'on avait alors un trop vif respect de l'étiquette pour s'être permis de priver gratuitement le Grand Dauphin du titre qui le distingue entre tous. Louis de Bourbon, fils naturel de Louis XIV et de la duchesse de la Vallière, né en 1667 et légitimé deux ans après, est le second des princes du sang, mais le Roi l'avait fait comte de Vermandois; on ne peut donc admettre que *le Mercure* parle de lui en l'appelant « M. le Duc ». Reste Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, fils de Louis XIV et de M^me^ de Montespan, légitimé en 1673. Ce fut peut-être le jeune duc du Maine, auquel le Roi était fort attaché, comme l'indique le grade de colonel général des Suisses et Grisons, dont il fut pourvu dès l'âge de cinq ans, qui, en 1679, honora de sa visite,

IMPRIMERIE NATIONALE.

Si nous poursuivons la lecture du *Mercure galant,* nous y trouvons de nombreuses pages relatives au cabinet du Roi dont voici la conclusion : « Quelques ouvrages modernes suivent les bustes antiques. Ils ne peuvent être que très beaux puisqu'ils ont été faits sur les desseins de M. Le Brun [1]. » L'écrivain du *Mercure* a-t-il signalé à son lecteur les gravures des *Batailles,* il s'empresse d'ajouter : « Je n'entreprens point de louer tant de chefs-d'œuvre. Ils sont de M. Le Brun, et c'est tout dire [2]. »

Le public ne se lasse pas d'entendre l'éloge du peintre, mais, en revanche, celui-ci s'acquitte avec ponctualité des devoirs que lui dicte sa charge. « Je reviens à la fête de Saint Louis, écrit, en septembre 1679, le publiciste anonyme du *Mercure.* M. Le Brun, Premier Peintre de S. M. qui la solemnise tous les ans avec un zèle particulier, fit chanter une messe en musique ce jour-là, dans la paroisse de S[t]-Hippolite. La composition de la symphonie étoit de M. Charpentier. L'église se trouvoit toute tendue des plus riches tapisseries qui se fassent aux Gobelins. Elles représentoient l'*Histoire du Roy* [3]. » Après l'office religieux, les divertissements profanes et, à la nuit tombante, un feu d'artifice de l'invention de Le Brun, que *le Mercure* a pris soin de décrire. Cette fois encore, l'artiste a laissé libre cours à son esprit fertile.

Le Roi voulut-il donner au Premier Peintre un témoignage d'estime et atténuer l'impression laissée dans l'esprit de Le Brun par les expulsions d'octobre 1681 ? Quelques semaines après cet événement, Louis XIV vient à Paris et Sa Majesté se rend à son cabinet de tableaux situé au Louvre, « dans un appartement neuf à côté de la galerie d'Apollon [4] ». L'artiste avait été prévenu. Il reçut le Roi. La visite du monarque fut marquée par une grande bienveillance. Il parcourut lentement les sept grandes salles du vieux Louvre où se trouvaient exposés les tableaux de maîtres acquis par la Couronne. Sauf une vingtaine de toiles placées à Versailles, les œuvres réunies au Louvre et dans l'ancien hôtel de Grammont qui était voisin constituaient le cabinet du Roi. Louis XIV, résidant le plus ordinairement à Versailles, donna l'ordre de transporter dans ce château quinze ouvrages de son cabinet du Louvre. Lui-même les choisit au cours de la visite que nous racontons. Ses préférences furent pour Véronèse, le Guide, Poussin et Le Brun. « Sa Majesté, dit un témoin, examina quelque temps les ouvrages de ce dernier, et, les regardant après des tableaux de tant d'illustres, il luy dit obligeamment, « qu'ils « se soutenoient bien parmy ceux de ces grands maîtres; qu'après sa mort, ils seroient

avec une escorte digne de son rang, le Premier Peintre de Louis XIV. Toutefois, nous ne hasardons cette hypothèse qu'avec la plus grande réserve. Au surplus, les Condé, eux aussi, étaient princes du sang, et « M. le Duc », c'est-à-dire le fils aîné du vainqueur de Rocroy, a dû recevoir en plus d'une occasion le titre d'Altesse Sérénissime. On verra plus loin (p. 348) ce même personnage rendant visite à Le Brun sur son lit de mort.

[1] *Mercure galant*, août 1679, p. 115.

[2] *Ibid.*, p. 129.

[3] *Ibid.*, septembre 1679, p. 55.

[4] *Ibid.*, décembre 1681, p. 236.

« aussi recherchez, mais qu'il souhaitoit qu'il n'eust pas sitost cet avantage, parcequ'il « avoit besoin de luy ». On ne sçauroit en cela louer trop le goust du Roy. Tous ces fameux peintres, si l'on en excepte deux ou trois, n'ont pas esté estimez pendant leur vie comme nous voyons que l'est aujourd'huy M. Le Brun. Plusieurs sçavent le peu de cas que quelques-uns firent du Poussin lorsqu'il vint en France. Cette estime générale est bien glorieuse à M. Le Brun, estant fort rare que l'envie, qu'on porte presque toujours aux hommes aussi extraordinaires que luy, les laisse jouir pendant qu'ils vivent de tout le fruit de leur réputation. Aussy faut-il avouer qu'il est du nombre de ceux qu'on ne trouve pas dans chaque siècle[1]. »

Quatre salles de l'hôtel de Grammont étaient remplies d'œuvres d'art appartenant à la Couronne. Louis XIV les voulut voir. Son attention se fixa sur la copie d'une toile qui nous est connue, les *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, que le narrateur de l'époque désigne ici sous le titre de la *Famille de Darius*. « Sa Majesté, dit-il, trouva dans le vieil hôtel de Grammont la *Famille de Darius* peinte en miniature, d'après M. Le Brun. Cet ouvrage, il s'agit de la miniature, doit estre beau, puisqu'il avoit esté jugé digne de tenir une place parmy les plus beaux tableaux du monde. Le travail en est extraordinaire et grand, et peu de gens ont fait des miniatures semblables, aussi considérables et aussi finies; et ce qui vous surprendra, c'est que celle-là est d'une femme. Elle a esté faite par M^lle^ Chateau. Ce nom est connu. Elle est femme de M. Chateau, graveur ordinaire du Roy. Les ouvrages de cette illustre sont fort recherchez, et elle en a fait pour beaucoup de souverains. Le Roy fit présent de celui de la *Famille de Darius* à Mgr le Dauphin, qui fait depuis quelque temps amas de curiositez pour en composer un cabinet[2]. La mesme travaille présentement à la *Bataille de Porus*, et quoy que ce soit une fort grande entreprise, cet ouvrage est déjà très avancé. Sa Majesté sortit fort contente d'avoir veu tous ses tableaux en si bon estat[3]. »

Ainsi, le chancelier de l'Académie, le directeur des Gobelins, le garde du cabinet du Roi, se montre respectueux du pouvoir, à quelques excès qu'il s'abandonne. Le Brun ne sait pas fronder. Il a conscience de ses obligations et n'est point tenté de s'y dérober.

[1] *Mercure galant*, décembre 1681, p. 246-250.

[2] Nous trouvons dans les *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey (t. I, col. 1281), la mention suivante, relative à cette miniature : « Payé à la demoiselle Chasteau, pour un tableau en mignature, pour S. M., d'après M. Le Brun, représentant la *Famille de Darius*, 700^#^. » Ce payement est inscrit sous la date du 7 avril 1681. On remarquera que la visite du Roi au Louvre, dont il vient d'être question, n'a lieu qu'en décembre de la même année. Or, il y avait déjà huit mois que la miniature de M^lle^ Chateau avait été payée à son auteur aux frais du Trésor. Le texte rapide du *Mercure galant* pouvait faire supposer que la copie des *Reines de Perse* était à peine terminée quand Louis XIV vint à l'hôtel de Grammont. Ce serait une erreur. Si peu nombreuses que fussent les copies dans le cabinet du Roi, il y en avait au moins une d'après Le Brun, et la date du payement de cette œuvre autorise à penser qu'on l'avait acquise en 1680.

[3] *Mercure galant*, décembre 1681, p. 250-254.

Pendant l'été de 1682, la naissance du duc de Bourgogne sera célébrée aux Gobelins par des fêtes pleines d'entraînement qui dureront trois jours[1].

Si l'attitude du Premier Peintre ne cesse d'être correcte, l'homme intime, chez lui, se tient en garde contre l'amertume ou le découragement. Ses relations avec ses confrères demeurent ce qu'elles étaient à l'époque où il vivait dans la plus entière sécurité. Son caractère toujours égal ne laisse pas deviner les craintes, trop justifiées, qui l'assiègent. On le surprend, en 1680, servant de témoin, en compagnie de sa femme, Suzanne Butay, au mariage de Jean-Baptiste Tuby[2]. L'année suivante, il sera parrain de l'enfant de cet artiste[3]. Le sculpteur Jacques Prou, fils d'un menuisier ordinaire du Roi, obtient de Le Brun les mêmes gages d'estime : notre peintre est présent au mariage de Prou[4], et plus tard Suzanne Butay tient son premier enfant sur les fonts de Saint-Hippolyte[5]. Baudren Yvart l'appelle au mariage de son fils Joseph, peintre ordinaire du Roi : Le Brun répond à l'invitation[6]. Il s'entretient familièrement avec Errard sur l'inconstance des membres de l'Académie de Saint-Luc et les prétentions déraisonnables de Domenico Guidi, chargé d'une commande pour Versailles[7]. Au peintre provençal Jean-Baptiste de la Rose, il fait compliment sur le mérite d'une toile qu'il a vue chez le marquis de Seignelay[8].

Un jour de l'année 1683, peu de semaines avant la mort de Colbert, Louis XIV convie son entourage à le suivre dans les jardins de Versailles. La cour se range autour du Roi. Le Brun, Coyzevox et Girardon sont présents[9]. Sur un signe du monarque, un

[1] « Dans toutes les occasions où il esté question de marquer sa joye pour tout ce qui a regardé la gloire du Roy, M. Le Brun n'a jamais manqué de se distinguer. Vous vous souvenez du feu d'artifice qu'il fit faire, et dont je vous envoyay le dessein gravé, quand Sa Majesté donna la paix. J'ay à vous parler aujourd'huy d'un autre que vous trouverez beaucoup plus considérable. La nouvelle de la naissance de M^gr le duc de Bourgogne ne fut pas plutôt venue aux Gobelins, que tous ceux de cet hôtel royal, et surtout M. Le Brun, qui en est le Directeur, voulurent faire connoitre au public la joye qu'ils en ressentoient, par une pyramide de feu de 15 pieds de haut, qu'ils allumèrent le soir dans la rue. On fit couler une fontaine de vin jusqu'à minuit... Le lendemain on alluma un autre feu pareil au premier, et l'on fit les mesmes régales à tout le monde. Comme cette feste devoit être continuée trois jours, on eut le temps d'élever pour le 3^e une magnifique décoration devant la porte de l'hôtel des Gobelins, pour servir à un feu d'artifice. Cette décoration, qui estoit de 50 pieds de haut et de 42 de large, représentoit la façade ou le portail du temple de l'Immortalité. Ce temple, de figure octogone, estoit orné de deux ordres d'architecture l'un sur l'autre, le second corinthien, et avoit trois portes dans trois différens pans de l'octogone.... Comme je vous envoye le dessein gravé de cette représentation, je ne m'attacheray point davantage à le décrire. Pour peu que vous ayez d'application à l'examiner, vous découvrirez fort aisément le soin particulier que M. Le Brun a pris de tout cet édifice. » (*Mercure galant*, août 1682, p. 122-137.) Le temple de l'Immortalité est l'objet d'une description de onze pages.

[2] 22 septembre 1680. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 434.)

[3] 6 septembre 1681. (*Ibid.*)

[4] 16 février 1681. (*Ibid.*, p. 362.)

[5] 23 novembre 1681. (*Ibid.*)

[6] 20 avril 1681. (*Ibid.*, p. 461.)

[7] Voir *Écrits du maître*, lettre XIX.

[8] *Ibid.*, lettre XXI.

[9] Voir *Vie des artistes anciens et modernes*, par Émeric-David; Paris, Charpentier, 1853, in-12, p. 296.

jeune homme, François Puget, découvre devant cette royale assistance un marbre sculpté par son père, le *Milon de Crotone*. Le succès fut grand, mais Le Brun ne se borna pas à applaudir au génie de Puget, il prit la plume, et, dans une page émue, le Premier Peintre, qui allait être aux prises avec la douleur, exprima son admiration pour cette douleur faite marbre dans laquelle est résumée la vie tourmentée du statuaire. « En vérité, lui écrit Le Brun, cette figure m'a semblé très belle en toutes ses parties et travaillée avec un grand art[1]. »

Est-il besoin de dire que notre artiste resta toujours attaché à la personne de Colbert? Nous le verrons garder fidèlement la mémoire du ministre. Il n'est donc pas douteux que leurs rapports aient été empreints jusqu'à la dernière heure de la plus franche cordialité. Un billet du ministre, daté du 1er décembre 1681, se distingue, par sa forme laconique, de la plupart des innombrables dépêches de cet homme d'État : « Je vous envoye la devise du Trésor royal, dont le corps ne consiste qu'en un palmier : je vous prie d'en faire promptement le dessin et de me l'envoyer[2]. » Le ton familier de cette note trahit la bonne entente qui règne entre Colbert et Le Brun.

D'ailleurs, n'est-ce pas pour le ministre que le Premier Peintre s'occupait, vers le même temps, de la composition d'une tapisserie destinée à l'église Saint-Eustache dont Colbert était marguillier d'honneur? Déjà, on ne l'a pas oublié, cédant aux instances du même personnage, Le Brun s'était occupé de la reconstruction de la façade de Saint-Eustache et de la chaire de cette église. « M. Colbert, dit Nivelon, ayant dessein de faire présent à cette paroisse d'une tenture de tapisserie, M. Le Brun a fait six dessins des actions les plus remarquables de la vie de saint Eustache. Ces dessins, très finis, sur papier blanc, sont d'une grande beauté. Je ne puis savoir ce qu'ils sont devenus[3]. »

Mais, le 6 septembre 1683, Colbert succombait. A dater de cet instant, l'existence du peintre ne sera plus que tristesse et désenchantement.

Dès le 10 septembre, « Messieurs les officiers » de l'Académie s'assemblent en hâte pour « résoudre promptement si l'Académie prieroit M. de Louvoys de prendre la protection, attendu le déceds de Monseigneur Colbert, protecteur de la compagnie[4] », et, séance tenante, Girardon, Desjardins, Charles Beaubrun, Paillet, seuls dignitaires présents avec Le Brun, arrêtent que le Premier Peintre « prendroit la peine de proposer à

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre XXII.

[2] *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 221.

[3] Mss., fol. 249. — Trois dessins se rattachant à la vie de saint Eustache sont conservés au musée du Louvre sous les nos 27672, 27674 et 29417. Deux de ces études sont rangées parmi les « grandes pièces ». Elles mesurent 0m48 de haut sur 0m60 de large. L'une représente le *Baptême de saint Eustache, de sa femme et de ses enfants;* l'autre, le *Martyre de saint Eustache*. La troisième est un fragment du *Baptême*. Peut-être convient-il de rattacher ces dessins à ceux dont parle Nivelon?

[4] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 252-253.

mondit seigneur Louvois s'il avoit agréable d'estre le protecteur de la compagnie, afin, sur sa réponse, de prendre les mesures nécessaires pour l'aller saluer[1] ».

Le Brun s'acquitte sur-le-champ de sa mission, et, le lendemain, l'Académie ayant été convoquée en assemblée extraordinaire, l'artiste fit part à ses confrères de son entrevue avec Louvois. « Il lui avoit demandé s'il trouveroit bon que la compagnie le vînt saluer et le prier de la prendre sous sa protection, après luy avoir exposé que les plus grands ministres d'Estat luy avoient déjà fait cet honneur. »

Louvois s'était bien gardé de refuser cette part de la succession de Colbert. Il avait remercié l'Académie dans la personne de son mandataire, estimant qu'elle lui faisait honneur. Il la priait toutefois de l'excuser s'il ne la pouvait recevoir immédiatement et si les affaires de l'État l'obligeaient à remettre l'audience qui lui était demandée à son prochain voyage à Paris. Le Brun reçut à son tour les remerciements de ses confrères pour la peine qu'il s'était donnée et l'on résolut d'attendre que le nouveau ministre fût à Paris afin de l'aller voir.

Il fut ensuite délibéré sur le service funèbre que la compagnie ferait célébrer « pour deffunct Monseigneur Colbert ». On décida que « le fonds des manquements », nous dirions aujourd'hui les amendes prélevées pour infractions au règlement, serait employé aux dépenses de la cérémonie. Mais la caisse des amendes ne renfermait que 400 livres. La somme était trop modeste. On eut recours à la cotisation personnelle et le chiffre en fut fixé à un demi-louis d'or pour les officiers et à 3 livres pour les académiciens[2].

Cette décision prise, Le Brun pria l'Académie d'accepter sa démission de recteur et de chancelier, « attendu que ses affaires présentes l'empêchoient de remplir ces charges comme il le souaitteroit ». Et, afin de laisser pleine liberté aux membres présents pour s'entendre sur le choix de son successeur, notre artiste quitta l'assemblée.

La discussion ne fut pas longue. La compagnie, « bien loing de souscrire aux pressantes demandes de Monsieur Le Brun, faisant réflexion du besoin qu'elle a de son secours, principalement dans cette occurence de temps, a résolu d'ajouter aux charges de chancelier et de recteur, que possède Monsieur Le Brun, la qualité de directeur de l'Académie ». Une députation composée d'Anguier, Girardon, de Sève l'aîné, Desjardins, Beaubrun, Coypel, Coyzevox, professeurs en exercice, et de « Mrs Renauldin, Raon, Édelink et Hérault », est aussitôt nommée pour se rendre dès le lendemain matin chez Le Brun, afin d'obtenir qu'il garde ses fonctions anciennes et qu'il veuille bien, en outre,

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 253.

[2] La compagnie revint sur ce vote le 23 décembre et décida que, « pour ne forcer personne à la contribution qui avoit esté proposée, l'on présenteroit la liste à Messieurs les officiers et académiciens, et que chascun mettroit à côté de son nom, la somme qu'il voudroit donner, ce qui a esté exécuté ». (*Ibid.*, p. 264.)

accepter le titre de directeur. Avant de lever la séance, l'Académie se ravise et, pour rendre sa députation plus importante encore, elle décide, à l'unanimité, que « tous Messieurs les professeurs » se joindront à « Messieurs les sus nommés[1] ».

Huit jours après a lieu une séance générale. Le Brun y assiste. C'est vainement qu'il essaye de faire revenir l'Académie sur son vote; ses confrères sont inflexibles. On oblige le peintre à prendre le titre de directeur, « le suppliant d'en vouloir faire les fonctions, et, attendu que par cette élection M. Errard ne possède plus la qualité de directeur, la compagnie a résolu que l'on luy escriroit, a chargé le secrétaire de le faire, après toutefois avoir fait voir la lettre à la compagnie[2] ».

A cette même séance, l'Académie est informée de la mort du graveur Chateau. Nous nommons plus haut cet artiste à propos d'une miniature peinte par sa femme d'après les *Reines de Perse*. Il est décidé qu'un service sera célébré le samedi 25 septembre en mémoire de Chateau.

Ce fut aussi le 25 septembre que Le Brun fit à l'Académie une proposition des plus flatteuses. Elle montre en quelle estime le Premier Peintre tenait ses confrères, et quelle générosité de grand aloi l'inspirait en toute occasion.

Nous transcrivons le procès-verbal : « Monsieur Le Brun a faict faire lecture à la compagnie du contract de concession faicte par les curé et marguilliers de Saint-Nicolas-du-Chardonneret d'une chapelle dans l'église dud. S^t^-Nicolas, passé par devant Carrié et d'Orléans, notaires, le neufiesme Juin 1667, par lequel contract il paroist que l'acquisition qui a esté faicte par mon dit sieur Le Brun de ladite chapelle, a esté tant pour luy que pour l'Académie à perpétuité, laquelle lecture a esté faicte à l'effet de sçavoir si la compagnie vouloit accepter la donation que Monsieur Le Brun luy en faisoit. Toute l'assemblée ayant eu cette donation très agréable, en a remercié Monsieur Le Brun et a ordonné que le contract seroit transcript sur le registre des expéditions, et cependant a ordonné que l'on iroit en députation l'en remercié chez luy.

« Le contract a été transcript sur le registre des expéditions, f° dix, verso[3]. »

Tel est le royal présent dont Le Brun gratifia l'Académie au lendemain de l'élection qui l'en avait fait directeur. Sans doute, la munificence de l'artiste revêtait un caractère

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 253-254.

[2] *Ibid.*, p. 255. — Nicolas Guérin s'exprime ainsi sur le compte d'Errard : « Il ne fut plus continué en la qualité de Directeur de l'Académie de Paris, lorsqu'on apprit qu'il avoit demandé la démission de la direction de celle de Rome. » (Voir *Description de l'Académie royale*, etc., p. 15.) D'après ce texte, plus explicite que le procès-verbal de la séance du 18 septembre, c'est la démission du directeur de l'Académie de France, envoyée à Louvois, qui détermina les académiciens à accroître les fonctions de Le Brun dans leur compagnie. Il se peut que l'Académie ait jugé la démarche d'Errard prématurée et se soit sentie froissée de sa retraite.

[3] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 256-257.

de gravité quelque peu sévère. Nous pouvons croire que déjà la pensée du peintre s'orientait volontiers vers la mort. Cette offre d'une sépulture aux hommes qui l'entourent, ce rendez-vous où Le Brun convie ceux qu'il aime à dormir près de lui le dernier sommeil a je ne sais quoi d'austère et de douloureux. Peut-être se sent-il obsédé par de tristes pressentiments? En effet, qui l'oblige à faire cette proposition? Pourquoi ne pas tarder davantage? C'est en 1667 que le contrat qu'il vient de divulguer a été passé devant notaire et nous sommes en 1683. Depuis seize années, Le Brun garde le silence. On l'a vu ériger un tombeau à sa mère, Julienne Le Bé, inhumée dans cette même chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet; on pouvait supposer que le Premier Peintre l'avait réservée pour ses proches et pour lui. On se trompait. Le contrat en fait foi. « L'acquisition par mon dit sieur Le Brun, a esté tant pour luy que pour l'Académie à perpétuité. » Si donc notre peintre se résout à porter cette concession à la connaissance des membres de l'Académie peu de jours après la mort de Colbert, c'est sûrement que Le Brun se sent pris de désespérance.

Ironie de la destinée. Le louable projet de Le Brun, si bien accueilli par ses contemporains, ne tarda pas à être oublié. Le contrat de donation demeura sans effet. Le texte de cet acte « transcript sur le registre des expéditions » ne fut retrouvé que vers la fin du XVIII^e^ siècle, et c'est seulement en 1786 que Jean-Jacques Caffiéri, parent de notre artiste, fit connaître à l'Académie « son droit de chapelle » à Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

On sut gré à Caffiéri de sa découverte. L'Académie statua en séance sur les charges auxquelles serait réservé le privilège de la sépulture dans la chapelle Saint-Charles, plus connue sous le nom de chapelle de Le Brun. On décida que ce privilège serait accordé « au directeur de l'Académie, aux quatre recteurs, aux deux plus anciens conseillers, au trésorier et au secrétaire ». Par une clause additionnelle, il fut arrêté que Caffiéri jouirait de la même faveur « seulement comme allié de M. Le Brun — tels sont les termes du procès-verbal — et comme ayant découvert ce droit de chapelle qui avait été ignoré de la compagnie jusqu'à ce jour[1] ». Caffiéri fut en effet inhumé dans la chapelle de Le Brun, le 22 juin 1792.

Nous avons laissé l'Académie de peinture disposée à se rendre chez Louvois lorsque celui-ci viendrait à Paris. Le nouveau protecteur marqua peu d'empressement à recevoir

[1] Voir le procès-verbal de la séance extraordinaire du 9 décembre 1786. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. IX, en cours d'impression.) Nous renvoyons au surplus le lecteur à l'histoire très complète des Caffiéri, par M. Jules Guiffrey, pour tout ce qui concerne la restitution à l'Académie du droit qu'elle avait sur la chapelle de Le Brun. Jean-Jacques Caffiéri, au cours de ses premières ouvertures, en 1777, paraît avoir eu d'abord la pensée de ne faire établir que son propre droit, comme parent de Le Brun, mais en 1786 il reprit la question et la porta devant l'Académie en lui communiquant, cette fois, le texte du contrat de 1667. (Voir *Les Caffiéri*; Paris, Damascène Morgand, 1877, in-8°, p. 244-250, 380, 381, 384, 417, 421, 446-448.)

les académiciens. C'est le 11 septembre que le ministre avait exprimé le désir qu'on profitât d'un de ses voyages pour la présentation traditionnelle. Le 22 octobre, il arrive à Paris à l'improviste, pour visiter les bâtiments du Roi. Il se rend à l'Académie et en parcourt rapidement toutes les salles, mais, sa visite n'étant pas annoncée, c'est à peine si quelques officiers en exercice se sont trouvés présents. Louvois en prend à son aise. Il est évidemment prévenu. Peut-être a-t-il vu avec dépit la nomination de Le Brun comme directeur. Mignard doit être blessé de ce surcroît d'honneurs accordé au Premier Peintre. Quoi qu'il en soit, l'Académie comprend qu'elle ne peut attendre davantage. Elle se résout à se transporter en corps à Versailles. La visite officielle a lieu le 28 novembre. Louvois accepte publiquement le titre de protecteur, puis, informé de la date prochaine de la distribution des prix qui doit être faite sous sa présidence, il demande qu'on lui remette un mémoire écrit sur les usages en vigueur à cette solennité. Cette note lui est portée, et, le 17 décembre, le nouveau protecteur honore pour la première fois l'Académie de sa présence[1].

A quelques jours de là, le protecteur se fait rendre des comptes, réclame le plan d'un escalier, discute le bien fondé d'une demande de crédit nécessaire au fonctionnement de l'école et termine en informant le recteur de sa volonté d'être « averti toutes les fois que l'on auroit à recevoir quelqu'un dans l'Académie[2] ». C'en était fait de la haute bienveillance dont Colbert usait envers les artistes. Ceux-ci donnèrent l'exemple du désintéressement et du respect. Les officiers, Le Brun en tête, abandonnèrent une partie de leurs gratifications et le directeur de l'Académie dut s'abstenir pendant plusieurs mois de paraître aux assemblées.

Cette retraite volontaire fut un acte de déférence de la part de Le Brun. En voici l'explication. Le sculpteur Marc Arcis avait apporté à l'Académie « la médaille de marbre, représentant un S[t] Marc, qui luy avoit esté ordonnée pour sa réception[3] ». L'œuvre était bonne et ne pouvait qu'être acceptée. Si Le Brun eût été présent, Arcis eût demandé à prêter serment sans retard entre ses mains. Mais que devenait le droit de contrôle sur les élections dont Louvois avait fait inopinément l'un des apanages de sa charge? Arcis ne soupçonnait point l'existence de cette formalité. L'Académie, de son côté, jugeait sans doute qu'elle n'avait pas à révéler les nouvelles prétentions du ministre qui la gouvernait. Le nom d'Arcis fut soumis à Louvois. Celui-ci fit attendre sa décision durant quatre mois. C'est pendant ce temps que Le Brun dut vivre à l'écart de l'Académie, afin

[1] On peut lire le compte rendu de l'audience accordée par Louvois aux académiciens et celui de la séance de distribution des prix dans *le Mercure galant* de décembre 1683, p. 219 à 221 et 235 à 239.

[2] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 266.

[3] La présentation de la « médaille de marbre », autrement dit du bas-relief d'Arcis, eut lieu le 29 avril 1684.

IMPRIMERIE NATIONALE.

de dégager le ministre et ses confrères du retard infligé à Marc Arcis pour la prestation du serment que, seul, le directeur était apte à recevoir. Aussitôt que Louvois se fut prononcé, Arcis fut averti du retour de Le Brun et admis à titre d'académicien. Ceci se passait le 26 août 1684[1].

Quelques semaines après cette séance, eut lieu une nouvelle distribution des prix à l'Académie. On lit à ce propos dans *le Mercure galant* : « M. de Louvoys vint le jeudy 14 de ce mois à l'Académie royale de peinture et de sculpture dont il est le protecteur. Il y fut reçu au bas du degré par M. Le Brun qui en est directeur et chancelier, et par M. de Sève l'aîné, qui faisoit pour lors la fonction de recteur. Ils estoient accompagnés de plusieurs autres officiers et académiciens . . . . . M. Le Brun, qui en l'absence du protecteur préside l'Académie, se mit à sa droite, et les recteurs et professeurs après luy. M. le chevalier de Nogent, qui avoit accompagné M. de Louvoys, fut prié de se mettre de l'autre côté auprès de ce ministre, et M. de Sève et tous les conseillers prirent leurs places du mesme côté[2]. » Nous connaissons le chevalier de Nogent. Nous l'avons vu au château de Saint-Germain accompagner Pellisson, Le Laboureur et Le Brun, lorsque celui-ci leur fit les honneurs de ses peintures en 1668.

Ainsi s'écoula pour le Premier Peintre l'année 1684. L'intérêt de l'Académie l'avait obligé à user de subterfuges. Il lui avait fallu se montrer négligent à l'égard d'un confrère sous peine de blesser un maître tout-puissant. Les artistes ne s'y trompèrent pas. Édelinck s'empressait d'achever dans cette même année sa gravure du portrait de Le Brun et l'offrait à l'Académie[3]. De son côté, Largillière commençait de peindre sa toile magistrale, qu'il ne termina qu'en 1686, où il nous montre notre peintre assis, la tête de face, l'œil plein de pensées, un chevalet et une toile à sa gauche, la gravure des *Reines de Perse*, l'*Antinoüs* et le *Gladiateur* à sa droite; un torse antique, une sphère, des portefeuilles et des livres à ses pieds, emblèmes éloquents du savoir et des hautes aptitudes de Le Brun.

N'est-ce pas également en 1684 que Sébastien Le Clerc a consacré avec son burin l'aimable coutume adoptée de longue date par le personnel de la manufacture des meubles de la Couronne? Nous voulons parler du « May des Gobelins ». « Un soleil, écrit Nivelon, symbole des armes concédées au mérite de M. Le Brun, était élevé tous les ans pour lui faire honneur. La tige qui le supportait recevait toute sorte d'attributs se rapportant à la science. La hauteur du May le faisait remarquer de tous les étrangers qui abordent à Paris du côté de Lyon et d'Orléans, et il paraissait une figure parlante.

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 282.

[2] Septembre 1684, p. 274-277.

[3] 6 mars 1684. — Voir Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français* (Paris, Gabriel Warée, 1835-1850, 8 vol. in-8°), t. VII, n° 238, p. 279.

C'était une preuve de gratitude de tout le corps des chefs particuliers des Gobelins, et M. Le Brun la considérait comme une chose faite à l'honneur du prince, bien que les auteurs de ce monument l'élevassent pour lui-même[1]. »

L'estampe de Sébastien Le Clerc n'a plus besoin d'être décrite. Jombert s'est chargé d'en relever les moindres détails pour ceux qui ne l'auraient pas vue, et une note de cet iconographe nous apprend qu'il possédait « le dessein original d'un projet de M. Le Clerc pour un Mai permanent à ériger en maçonnerie dans la cour des Gobelins[2] ».

La colonie d'artistes et d'artisans placée sous les ordres de Le Brun ne s'estimait donc pas satisfaite par l'hommage éphémère qu'elle rendait au peintre avec une invariable fidélité? Elle conçut l'idée de lui dédier un Mai permanent! Le Brun, nous pouvons le penser, déclina de pareilles marques de sympathie. C'est peut-être à son refus de laisser construire un monument dans la cour des Gobelins que nous devons l'estampe, plus durable encore, de Sébastien Le Clerc, contre laquelle le temps n'a pas prévalu. Nous ne pouvons nous défendre de voir dans la date de cette gravure une attention délicate des amis de notre artiste, empressés à détruire l'effet des défiances dont l'abreuvait Louvois.

Le 22 mars de cette même année, Le Brun et Suzanne Butay sont à Saint-Hippolyte. Un enfant vient de naître chez van der Meulen, et le Premier Peintre est son parrain[3].

Notre lecteur connaît le curieux tableau de François Puget, aujourd'hui au Louvre, dans lequel sont groupés plusieurs artistes prêts à chanter en s'accompagnant du violon et de la guitare. Cette toile a son histoire. Le fils de François Puget l'a racontée. « A l'égard du tableau dont vous avez parlé à M. Dalmore, que M. Lépicié a découvert à Chaville, il est de feu mon père qui avoit été à Versailles pour conduire le *Milon* de mon grand-père et le présenter à Sa Majesté. Le Roi lui dit à cette occasion : « Il m'est « revenu que vous savez peindre! » ce qui détermina mon père à faire ce tableau de musique. Il le présenta à Sa Majesté qui lui témoigna en être très satisfaite. M. Le Brun fit l'éloge de mon père à qui le Roi accorda une gratification[4]. »

Tel est le langage de Pierre-Paul Puget, sur l'attitude du Premier Peintre envers son père, François Puget, lorsque celui-ci soumit à Louis XIV sa *Réunion d'artistes*. L'œuvre porte le millésime de 1684[5]; c'est vraisemblablement à cette époque qu'eut lieu l'intervention généreuse de Le Brun en faveur du peintre provençal.

[1] Mss., fol. 169.

[2] *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, par C.-A. Jombert; Paris, 1774, n° 191, p. 4-5, de la 2e partie du catalogue. — Bien que les « Mais » aient été nombreux, un seul est connu par l'estampe de Le Clerc.

[3] Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 299.

[4] *Archives de l'art français*, t. I, p. 331-332.

[5] F. Villot, *Notice des peintures du Louvre, École française*, n° 463.

Mais les négociations de la paix d'Alger venaient d'être ouvertes. L'ambassadeur africain, se trouvant à Paris, n'eut garde de quitter cette ville sans s'être rendu aux Gobelins où notre artiste lui fit admirer en détail la manufacture des meubles de la Couronne. Nous avons dit plus haut comment Le Brun s'acquittait de sa charge de directeur en ces circonstances solennelles[1]. N'était-ce pas pour lui une heureuse diversion que la présence d'un ambassadeur aux Gobelins en des temps où le peintre assistait, découragé, à l'anéantissement de sa fortune?

L'année 1685 marque un point d'arrêt dans ce rapide déclin d'une grande vie.

Il y avait déjà quelque temps que Son Altesse Sérénissime le grand-duc de Toscane, Cosme III de Médicis, avait invité Le Brun à lui faire tenir son portrait. La demande du grand-duc était accompagnée d'un riche présent offert à l'artiste. Notre peintre se sentit flatté de telles avances. « Ce n'est pas à moy, avait-il répondu, de refuser Votre Altesse Sérénissime, sur tout quand Elle me demande si peu de chose... Comment lui pourrois-je reffuser mon portrait, moy qui me ferois gloire de me donner en personne à Elle, si le service du plus grand Roy de l'univers ne me retenoit à Paris[2]? » Cette première lettre est de février 1683. Au mois de novembre de l'année suivante, Le Brun envoie son portrait à Florence. C'est le même qui se voit aujourd'hui à la galerie des Offices, et que nous avons décrit précédemment. « Je ne me suis jamais faict une joye d'estre connu par les traits de mon visage[3] », dira l'artiste dans sa lettre d'envoi. La lenteur qu'il a mise à satisfaire le grand-duc vient à l'appui de ses paroles. Le Premier Peintre, il est vrai, ne nous a guère habitué à de pareils ajournements, mais nous venons de voir combien avait été traversée la période de temps écoulée depuis la mort de Colbert.

Le secrétaire d'État de Cosme III, l'abbé Charles-Antoine de Gondi, était connu de Le Brun. Il avait habité la France de 1671 à 1682, où il remplissait la charge de représentant du grand-duc à la cour de Louis XIV. Lorsqu'il dut retourner en Toscane, il reçut la mission d'offrir au marquis de Malvasia un portrait du Roi peint par Le Brun[4]. Ainsi s'expliquent les relations continuées entre le peintre et l'abbé de Gondi. Le Brun croit devoir informer Gondi de l'envoi de son propre portrait au grand-duc. Il prie le secrétaire d'État de vouloir bien le remplacer dans la présentation de cette toile à Cosme III. « Je fais un grand fond, Monsieur, sur la grâce que vous me ferez de l'offrir pour moy, et ne doute pas qu'en passant par vos mains mon présent ne devienne fort agréable[5]. »

[1] La visite de l'ambassadeur d'Alger eut lieu en juillet 1684. Nous ne faisons que rappeler ici cet épisode dont il a été question ailleurs (chap. VIII).

[2] Voir *Écrits du maître*, lettre XXII.

[3] *Ibid.*, lettre XXIV.

[4] *Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 144. (Voir, aux *Écrits du maître*, la lettre XX par laquelle Le Brun le remercie de s'être acquitté de cette mission auprès du célèbre antiquaire.)

[5] Voir *Écrits du maître*, lettre XXV.

Ces lettres mirent en joie le grand-duc et le secrétaire d'État. On combla Le Brun d'actions de grâces. Cependant son portrait n'était pas encore arrivé à Florence, la caisse qui le renfermait étant demeurée plus de trois mois en route. Quand elle fut parvenue à destination et qu'on l'eut ouverte, l'enthousiasme redoubla. Des lettres où la louange touche à l'hyperbole furent aussitôt adressées à l'artiste. Le peintre en était confus. « J'ay des grâces infinies à rendre à Votre Altesse Sérénissime de la lettre dont Elle a bien voulu m'honorer. Pour peu que l'on soit sensible à la gloire, il est bien facile de s'en laisser toucher par les éloges et les marques d'estime dont elle est remplie[1]. » Le même jour, notre artiste écrit à Gondi et se plaît à lui attribuer la meilleure part de la bienveillance dont il est l'objet[2]. Son Altesse n'entend pas être en reste avec Le Brun. Elle lui fait un présent que le peintre, dans sa lettre de remerciements, déclare « magnifique ». De quelle nature fut l'envoi de Cosme III? Nous serions curieux de l'apprendre, car le peintre, sans rien préciser, exprime au grand-duc sa gratitude de ce qu'il lui doit « les choses du monde les plus délicieuses pour la vie et pour la santé[3] ». A quelques mois de là, Cosme III renouvelle ses présents, et Le Brun omet encore de nous renseigner sur le caractère des attentions délicates que l'on a pour lui[4]. Mais chaque jour lui ménage une nouvelle surprise. Alors, pour s'assurer que les agents de Son Altesse ne se sont pas trompés en lui adressant coup sur coup ces divers présents, il en fait la nomenclature. Le Brun a reçu du grand-duc « deux pièces de damas cramoisi, le plus beau du monde, quatre caisses de vin et une caisse de saucisson[5] »! Joignons à cela l'honneur d'avoir son effigie dans la célèbre galerie des portraits d'artistes inaugurée par le cardinal Léopold de Médicis, et développée avec un zèle particulier par Cosme III, on estimera que notre peintre fut noblement récompensé d'avoir répondu à l'invitation du grand-duc. Toutefois, les échanges de présents continuèrent encore pendant une année entre Le Brun et la cour de Toscane. Des estampes d'un « Crucifix » de la « Cheute des Anges », de « l'Escalier de Versailles », prirent le chemin de Florence[6]. « Deux desseins qui sont les pensées de deux tableaux de la gallerie du Roy à Versailles » furent offerts par le Premier Peintre à l'abbé de Gondi[7].

Il semble que les hautes relations de Le Brun avec le grand-duc, en le décidant à peindre son portrait, lui aient fait trouver dans le travail une diversion salutaire. On le voit reprendre courage, tant il est vrai que les applaudissements ravivent l'énergie des hommes de pensée. L'heureuse fortune révèle à l'artiste comme au poète des forces dont

[1] Voir *Écrits du maître*, lettre XXVI.
[2] *Ibid.*, lettre XXVII.
[3] *Ibid.*, lettre XXVIII.
[4] *Ibid.*, lettre XXIX.
[5] Voir *Écrits du maître*, lettre XXX.
[6] *Ibid.*, lettre XXXI.
[7] *Ibid.*, lettres XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVI. — L'écrivain, chez Le Brun, se révèle dans ces lettres.

le plus souvent ils ne soupçonnaient pas eux-mêmes l'existence. Un moraliste de notre temps a dit : « L'homme, créature haletante, va rarement jusqu'au bout de lui-même sans y être contraint ou aidé. » Le succès est en effet notre auxiliaire le plus puissant.

L'une des dernières dépêches que Colbert ait écrites était adressée à Le Brun. Il est question, dans cette pièce, de remplacer une tenture de brocart au-dessus de l'autel de la chapelle de Versailles par une copie de la *Nativité*, du Corrège, que M. Bontemps dit avoir vue[1]. Cette copie existait. Elle aurait été faite par le Premier Peintre. Vers quel temps? Nous ne pouvons le dire, et ce n'est pas sans hésitation que nous enregistrons cette toile à l'*Œuvre du maître*. Quoi qu'il en soit, Le Brun dut obéir au ministre; et la *Nativité* prit place, supposons-le, dans la chapelle de Versailles. Au siècle suivant, la même toile servait de tableau d'autel dans la chapelle des Tuileries[2].

D'importants travaux allaient être achevés à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, où notre artiste possédait la chapelle Saint-Charles. Il l'enrichit de diverses peintures[3]. Le tableau d'autel de cette chapelle est à bon droit célèbre. Il représente *Saint Charles Borromée en prières*. « Un bas-relief en bronze doré, fait sur le dessin de M. Le Brun et représentant saint Charles qui donne la communion à des pestiférés », prit place au-dessous du tableau. Mais, outre la décoration de sa chapelle, notre peintre avait dirigé depuis vingt-cinq ans non seulement la construction de la façade, les sculptures du portail, mais le tabernacle entrepris sur ses dessins, ainsi que le *Calvaire* placé au-dessus de la porte du chœur. Le tabernacle, longuement décrit par Nivelon, rappelait le « temple de Salomon ». C'était tout ensemble une œuvre de savoir et de goût[4].

[1] *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 431.

[2] *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. IV, p. 471.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 48.

[4] Nivelon, fol. 381. — Toutefois, à l'époque où nous sommes parvenu dans notre récit, il est douteux que l'artiste ait donné des soins très assidus aux divers travaux en cours d'exécution à Saint-Nicolas. On lit, au surplus, dans un mémoire anonyme rempli de curieux détails sur le maître en ses dernières années : « Au commencement du mois de janvier (1685), j'étois avec M. Le Brun lorsqu'il fut voir M. Coquelin, préposé à la cure de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, docteur de Sorbonne et chancelier de Notre-Dame : il continua ses prières auprès de M. Le Brun pour tâcher à l'obliger de donner ses avis sur les ouvrages de sculpture et d'architecture qui se font pour le maître-autel et les autels à côté. M. Le Brun en avoit été déjà prié par Mgr l'archevêque et par M. Robert, docteur de Sorbonne, un de ses amis; M. Le Brun répondit qu'après la manière dont on avoit agi avec lui au sujet de ces ouvrages, il n'y avoit pas d'apparence qu'il s'en mêlât; que cependant, quoique l'on eût fait tout le contraire de ce qu'il avoit projeté, il ne laisseroit pas de dire son sentiment, mais que faisant les choses comme on les faisoit, il ne vouloit pas qu'il parût qu'il s'en fût mêlé. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 50.) — Nous ne croyons cependant pas que le peintre ait rompu avec la paroisse de Saint-Nicolas. S'il refuse à quelque temps de là d'accepter la charge de marguillier honoraire, les raisons qu'il donne de son refus sont plausibles. La crainte d'être desservi près du Roi dicte sa conduite. « J'ai souvenir que dans le mois de septembre ou d'octobre 1685, écrit le même biographe, M. Le Brun fut prié d'accepter la qualité de marguillier honoraire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, pour l'exercer avec M. le président de Nesmond qui étoit aussi

Une autre paroisse de Paris, celle de Saint-Séverin, se réclamait de notre artiste. Le maître-autel de l'église était réédifié sur ses dessins [1].

Saint-Eustache ne devait pas tarder à posséder le tombeau de Colbert. Le Brun en traça le dessin. Il ne paraît pas s'être demandé si, en restant fidèle à la mémoire impopulaire de l'ancien ministre, il ne s'exposerait pas lui-même à de vives rancunes.

Le Brun n'était point l'homme des timidités. Colbert l'avait associé vingt ans à ses projets. Au Premier Peintre incombait le soin d'honorer toutes les gloires. L'artiste ne fut pas tenté de se dérober. Plus équitable que ses contemporains, moins oublieux que le Roi, il voulut rendre un suprême hommage au grand nom de Colbert. Coyzevox et Tuby se joignirent à Le Brun dans cet acte de justice et d'indépendance. Le ministre, à genoux sur un sarcophage, les épaules couvertes du riche manteau de l'ordre du Saint-Esprit, portait ses regards sur un livre qu'un ange posé debout tenait ouvert devant lui. Deux figures de marbre, assises, dans une attitude éplorée, aux extrémités du mausolée, représentaient l'*Abondance* et la *Religion* [2].

Mais il nous tarde de voir le maître reprendre ses pinceaux. On connaît la gravure de Loir d'après la *Chute des anges* de Le Brun. Cette vaste composition, appelée à orner la chapelle de Versailles, fut d'abord dessinée. Sur les entrefaites, la chapelle ayant été détruite pour faire place à l'escalier de la Reine, le maître se contenta de peindre sa composition sur une toile de proportions réduites [3], en respectant toutefois la forme du plafond de l'ancienne chapelle [4]. Peut-être espérait-il que les mêmes dispositions seraient

marguillier honoraire, mais M. Le Brun le refusa parce que cela auroit supposé être actuellement résident sur la paroisse Saint-Nicolas et avoir quitté les Gobelins qui sont sur la paroisse Saint-Hippolyte, ce qui n'auroit pas donné peu de plaisir à bien des gens qui auroient été bien aises d'avoir pu dire au Roi qu'il avoit abandonné les Gobelins.» (*Loco cit.*, t. I, p. 58.) — M. Herluison possède la minute originale d'un marché passé le 13 mai 1668 par les marguilliers de la paroisse de Saint-Hippolyte au sujet de travaux à faire «en une maison scize rue de la Licorne, appartenant à l'œuvre et fabrique» de ladite paroisse. A ce marché sont annexés trois plans dessinés à la plume et lavés d'encre. Ces plans sont parafés au verso par les parties intéressées. Sur chaque pièce, Le Brun est qualifié «premier marguiller de l'église et paroisse S[t] Hipolite, scize au faulxbourg S[t] Marcel». La signature de «Baudrain Yvart, peintre ordinaire du Roy», est également apposée sur ces pièces. Yvart était marguillier de Saint-Hippolyte.

[1] *Inventaire général des richesses d'art de la France.* Paris, Monuments religieux, t. I, p. 171.

[2] Nivelon (fol. 248) veut que les statues allégoriques du tombeau de Colbert représentent la *Charité* et la *Fidélité*. Nous pensons mieux traduire la pensée de Le Brun, de Coyzevox et de Tuby en désignant ces deux figures sous les noms de l'*Abondance* et de la *Religion*. La couronne d'épines qui sert d'attribut à cette dernière statue nous autorise, ce semble, à penser de la sorte.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 29.

[4] *Ibid.*, t. I, p. 49. — Ce détail, emprunté non à Guillet, mais à l'auteur anonyme dont le mémoire a été inséré à la suite de l'éloge historique rédigé par Guillet, n'a plus pour nous que la valeur d'une indication rétrospective. La toile de Le Brun affecte aujourd'hui la forme rectangulaire. Elle a dû être rognée sur ses quatre faces et le travail de mutilation qu'elle a subi n'a pas été sans nuire à l'élégance de la composition. On souhaiterait plus d'air autour des groupes. Où Le Brun avait peint un plafond, nous ne voyons plus aujourd'hui qu'un tableau. Ce n'est jamais impunément que l'on peut modifier ainsi une peinture décorative.

adoptées dans l'oratoire que l'on projetait de construire. C'est d'après cette peinture que Nicolas Loir a travaillé. L'œuvre est au Louvre. Elle est remarquable au point de vue du coloris. Le groupe central se meut dans l'espace, enveloppé de nuages légers que dore de ses chauds reflets l'épée flamboyante de l'archange. L'attitude, l'expression de la plupart des damnés, parlent d'un désespoir surhumain. Le drame céleste entrevu par Le Brun est rendu sur sa toile avec une puissance et une liberté magistrales.

Vers 1685, désireux de voir exécuter une page décorative dans laquelle il avait déployé sa fougue des meilleurs jours, Le Brun proposa à Louvois de faire peindre la *Chute des anges* « dans le dôme de la chapelle du collège des Quatre-Nations, par M. Houasse et par M. Verdier, et pour cet effet il a été fait par M. Houasse un modèle dudit dôme dans lequel il a dessiné le même dessin de la *Chute des anges,* disposé selon que le demandoit la forme de ce dôme; mais ce projet n'a point encore réussi[1] ».

Il est regrettable que Louvois n'ait pas accueilli la demande de Le Brun. La chapelle des Quatre-Nations est aujourd'hui la salle des grandes assemblées de l'Institut, et l'Académie des beaux-arts, fière de siéger dans un monument élevé avec les deniers de Mazarin, son second protecteur, aimerait sans doute que la coupole qui l'abrite aux jours les plus solennels de sa vie publique rappelât, par une décoration hardie, le haut savoir de son fondateur Charles Le Brun.

A défaut de la *Chute des anges* que le peintre ne put exécuter selon son gré, et dont nous aurons à reparler plus loin, Le Brun peignit un *Crucifiement* auquel il donna les dimensions du *Portement de croix* de Mignard.

Au centre, la croix sur laquelle est le Sauveur et que six hommes robustes dressent avec peine. D'un côté, le groupe éploré des saintes femmes; au premier plan, des soldats, à genoux, qui jouent aux dés la tunique du Christ; de l'autre côté, des gardes et des curieux. Cette toile, gravée par Benoît Audran, est au Louvre[2].

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 50.

[2] « C'est le 27 juin 1685, écrit un contemporain, que M. Le Brun présenta au Roi le tableau de l'*Élévation en croix*, qu'il avoit fait de la grandeur du *Portement de croix*, de M. Mignard. M. Mignard ayant fait ce tableau du *Portement de croix* pour M. de Seignelay, ledit sieur de Seignelay en fit présent au Roi. L'on croit que cela étoit fait de concert avec MM. de Lorraine, amis de M. Mignard, et même de M. de Louvois pour produire M. Mignard auprès du Roi. Ce tableau n'eut pas sitôt paru en cour, que, par la brigue, il fut prôné comme le meilleur tableau qui eût jamais paru. Il sembloit même que la galerie de Versailles qui venoit d'être achevée, ne devoit pas être regardée auprès de ce tableau. Le Roi, qui n'a jamais cessé d'honorer M. Le Brun de sa protection, et qui voyoit bien la plaisanterie de cette cabale, parlant un jour à M. Le Brun auprès d'une des fenêtres de la galerie, lui dit de faire un tableau pour opposer à ce tableau et clore la bouche à ces cabalistes et lui laissa le choix du sujet. M. Le Brun auroit, s'il avoit voulu, choisi un sujet agréable, mais il en voulut choisir un qui fût du même caractère et prit celui de l'*Élévation en croix*. Il en fit le tableau en moins de trois mois de temps avec ses autres affaires, et le présenta au Roi, qui l'attendoit avec impatience. L'on le porta dans la chambre du Roi le matin, et, quoique le Roi fût au conseil, comme il avoit donné l'ordre qu'on l'aver-

Le succès du *Crucifiement* fut considérable. *Le Mercure galant* enregistra comme un événement très naturel l'achèvement d'un tableau que Louis XIV avait souhaité de pouvoir mettre en pendant au *Portement de croix* de Mignard. Toutefois, en dépit de son apparente neutralité, *le Mercure* est évidemment favorable à la cause de Le Brun. La description qu'il donne du tableau de notre peintre ne remplit pas moins de quarante pages. C'est une dissertation comme on ne dédaignait pas d'en écrire à cette époque sur les œuvres d'art. Disons bien vite que ce travail est de Guillet de Saint-Georges. Mais, on l'avait compris, rompre en visière avec Louvois pouvait n'être pas sans péril. Le ministre, alors tout-puissant, était homme à marquer de l'humeur aux écrivains du *Mercure*. Protecteur de l'Académie, Louvois s'offenserait peut-être de l'initiative de l'historiographe de la compagnie prenant parti pour Le Brun. On eut recours à la ruse. L'étude de Guillet de Saint-Georges a pour en-tête : « Lettre écrite de Versailles à Lyon »; *le Mercure* s'excuse de ne pouvoir offrir au lecteur une description rédigée dans ses bureaux et il feint d'avoir eu fortuitement communication de la « Lettre » de Guillet! Ces mesures de prudence nous montrent combien était précaire la victoire momentanée de Le Brun sur Mignard[1].

Elle suffit cependant à laisser au peintre assez de calme pour qu'il achevât la répétition d'un tableau destiné aux religieuses carmélites de la ville de Lyon. Cette toile a son histoire. L'année précédente, Le Brun avait mis la dernière main à une *Descente de croix* que le maréchal de Villeroy, ancien gouverneur de Louis XIV, lui avait demandée depuis longtemps, afin d'en faire présent à une communauté de carmélites. L'œuvre du maître allait être envoyée à Lyon lorsque Louvois, l'ayant vue, la jugea trop belle pour que le cabinet du Roi ne l'obtînt pas. Une pareille marque de bienveillance avait touché

tit aussitôt qu'il fût arrivé, il sortit du conseil pour le voir, et, après en avoir reçu toute la satisfaction qu'il en espéroit et dit à M. Le Brun cent choses obligeantes, il rentra dans le conseil, et dit à M. le Chancelier et à tous ceux qui y étoient que l'on lui venoit d'apporter un tableau qui méritoit bien qu'ils se levassent et le vinssent voir. Tout le conseil y vint et l'applaudit, et le Roi, devant tous, en marqua une joie extraordinaire. C'est une chose bien extraordinaire pour marquer ce que peut la cabale en cour, qu'il sembloit que l'on eût ignoré ce que valoit M. Mignard jusqu'alors; qu'il étoit le premier peintre qui eût jamais paru, et que l'on s'étoit trompé en rendant à M. Le Brun ce que son mérite lui avoit acquis. Quand on sut que M. Le Brun faisoit un tableau pour opposer à celui de M. Mignard, on attendoit ce tableau avec une impatience sans égale, tout le monde croyant s'être trompé dans le jugement qu'il avoit fait de M. Le Brun, et ayant tellement les yeux attachés sur le tableau de M. Mignard, qui est un tableau qui se peut faire en deux mois, qu'on ne comptoit pour rien tous les grands et fameux ouvrages de M. Le Brun que l'on sembloit avoir oubliés. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 65-66.) — Nous n'avons pas cru qu'il fallût rien taire de ces intrigues. Les vexations mesquines dont on abreuve Le Brun vont triompher de sa fière nature. D'autre part, les détails intimes consignés dans cette page prouvent que c'est un témoin qui tient la plume.

[1] Voir *le Mercure galant* de septembre 1685, p. 48-91. — On peut lire également sur ce tableau la description très circonstanciée qu'en donne Nivelon, fol. 361-364.

IMPRIMERIE NATIONALE.

l'artiste. Son tableau prit place au Louvre et il en fit une copie que possédèrent les religieuses de Lyon[1].

Cette page très saisissante est supérieure, selon nous, au *Crucifiement*. Le groupe central est d'une rare puissance. Cinq personnages montés dans des échelles sont occupés à descendre le corps du Sauveur. Deux d'entre eux dominent le gibet et retiennent les bras du Crucifié que porte sur son dos un homme robuste, les reins pliés, le visage tourné vers le spectateur et comptant les échelons qui le séparent du sol. L'apôtre bien-aimé, reconnaissable à sa longue chevelure, a gravi quelques degrés : il soutient d'une main le cadavre de son Maître; de l'autre, il attire à lui le blanc linceul retenu au sommet de la croix et sur lequel se détache, pleine de souplesse et de grâce exquise, la dépouille inanimée de Jésus. Au premier plan, la Vierge debout, éplorée, Marie-Madeleine à genoux, les bras tendus, les saintes femmes attérées par la douleur. Cette toile est vraiment sans lacunes. La composition, le style, le coloris, l'aspect, sont d'un peintre hors de pair. Nous prenons sans crainte à témoin de ce jugement les visiteurs du musée de Rennes où le tableau de Le Brun a été déposé au début de ce siècle. On comprend que Louvois, si prévenu qu'il fût contre Le Brun, ait jugé cette peinture digne du Louvre. Nivelon nous apprend qu'on se proposa de la placer comme tableau d'autel dans la chapelle de Versailles[2]. Benoît I^er^ Audran, J. Langlois et A. Phélyppeaux l'ont gravée.

A mesure que nous approchons de la mort de Le Brun, les renseignements se font plus nombreux. Nous pourrions suivre notre artiste jour par jour, en ces années pénibles où il nous apparaît en butte aux railleries d'hommes sans valeur qui n'ont dû leur crédit éphémère qu'aux fonctions officielles dont on les avait pourvus.

Le 7 février 1686, Le Brun assistait, dans l'église Saint-Séverin, à l'inhumation de « Jean Butay, peintre ordinaire du Roy et de ses ordres[3] ». Quelques amis, Jean-Baptiste Tuby entre autres, s'étaient rendus près du maître en cette circonstance. Jean Butay était son beau-frère[4].

Le *Crucifiement* avait été peint en moins de trois mois; deux mois suffirent à Le Brun

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 46. — Le cabinet du Roi ne cessait de s'enrichir chaque jour d'œuvres nouvelles, et nous avons lieu de penser que la garde des collections de la Couronne n'était pas l'une des moindres fonctions de Le Brun; aussi avait-il choisi pour son suppléant dans cette charge R.-A. Houasse, qui, dès l'année 1679, avait dû quitter les Gobelins et s'était fixé rue du Coq, sur la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, à proximité du Louvre. (A. Jal, *Dictionnaire critique*, p. 687.)

[2] Mss., fol. 302. — Charles-Antoine Coypel avait-il regardé cette toile lorsqu'il se permit de dire à l'Académie de peinture le 4 octobre 1749 en parlant de Le Brun : « Pour l'exécution, ses premiers ouvrages sont beaucoup plus piquans que les derniers? » (*Vies des Premiers Peintres du Roi*, p. 103.) La *Descente de croix* du musée de Rennes autorise à combattre l'opinion de Coypel.

[3] Voir *Pièces justificatives*, document III, § 1.

[4] A. Jal, *Dictionnaire critique*, p. 296-297.

pour exécuter une grande composition sur *Moïse délivrant les filles de Jéthro*. Ce tableau fut porté à Versailles le 4 avril 1686 [1]. Le Roi, le Dauphin, Madame la Dauphine, la grande Mademoiselle, vinrent avec toute la cour examiner l'œuvre du peintre. Lui-même était présent. Louis XIV, s'étant aperçu que la grande Mademoiselle se disposait à se retirer, lui dit : « Ma cousine a la maladie de notre famille qui veut voir ces choses promptement [2]. » Ce demi-reproche permit de saisir le contentement du Roi. M. de Chanteloup, qui se trouvait là, pressé par un groupe de curieux de dire son avis, répondit :

« M. Le Brun a surpassé, dans ses tableaux, les plus habiles peintres de l'Europe; mais en celui-là et celui du Christ élevé en croix, il s'est surpassé lui-même [3]. »

Les avis se partagèrent. Chacun voulut faire acte de connaisseur en relevant tel détail de l'une des deux œuvres qui la rendait supérieure à l'autre. Et, de toutes parts, on s'approcha du maître et on voulut que lui-même se prononçât sur l'ouvrage qu'il estimait être le plus parfait. Tant d'insistance cachait peut-être quelque piège. Le Brun répondit « que ces tableaux étant deux sujets fort différents, il leur avoit donné différent caractère, et qu'il croyoit dans tous les deux avoir également réussi [4] ».

Un M. de Beauvilliers tenta de maladroites critiques sur l'expression de physionomie donnée à la figure de Moïse. L'artiste réfuta de la façon la plus courtoise les observations de ce personnage. Louvois s'était abstenu de se joindre à la cour, mais, bien qu'il fût absent, toutes les personnes présentes savaient ce qu'il pensait de Le Brun. Les contemporains ne s'y trompaient pas. « L'on remarque toujours, dans M. de Louvois et dans quelques autres, écrit un témoin de cette scène, le dessein qu'on s'étoit proposé de faire connaître au Roi que la jalousie que M. Le Brun avoit de M. Mignard, lui faisoit faire les plus belles choses qu'il eût jamais faites et ce à dessein de justifier la conduite que l'on avoit eue de l'éloigner des ouvrages de peinture et de sculpture qui se font pour le Roi, disant toujours que si l'on l'avoit laissé travailler sans l'occuper à tant de choses, l'on auroit bien des choses qu'on n'avoit pas [5]. »

Le Brun ne pouvait en effet garder quelque illusion sur les procédés dont il était l'objet. Peut-être même des seigneurs du parti de Louvois laissèrent-ils échapper quelques mots de nature à inquiéter l'artiste. Celui-ci ne se fit point faute de répondre [6]. Mais les

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 60. — Une autre version veut que ce tableau n'ait été présenté au Roi que dans les derniers jours de l'année 1686. (*Loco cit.*, p. 69.)

[2] *Loco cit.*, p. 62.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.* — Le Brun peignit encore pendant la même année un tableau représentant Jéthro qui donne en mariage à Moïse Séphora, l'aînée de ses filles. (*Loco cit.*, p. 47, et Nivelon, fol. 371.)

[5] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 63.

[6] Au cours de cette même séance où chacun donnait son avis sur le tableau des *Filles de Jéthro*, Le Brun trouva « l'occasion de dire que s'il ne s'étoit appliqué qu'à ses ouvrages, il n'auroit pas fait tant d'habiles gens

lignes qui précèdent sont instructives. Elles nous apprennent qu'au début de 1686, Le Brun se trouvait dépossédé « de la conduite qu'il avoit toujours eue des ouvrages de peinture et de sculpture qui se font pour le Roi ». Nous n'avons pas besoin d'insister sur le caractère d'une pareille mesure. Sans doute Le Brun n'avait pas cessé d'être Premier Peintre, Louis XIV lui avait gardé sa confiance, mais Louvois réduisait ses attributions[1] !

Le 4 avril 1686 est une date dans l'histoire du maître. Il semble qu'il ait voulu confondre ses adversaires à quelque prix que ce fût. Non content de s'être assuré le suffrage du Roi sur une peinture achevée de la veille, il présente à Sa Majesté une toile exécutée depuis trente années à la demande de la Reine mère. Le *Crucifix aux anges*, dont nous parlons plus haut, avait été agrandi par l'artiste. Ainsi l'exigeait le nouvel emplacement choisi pour ce tableau. L'occasion parut bonne à Le Brun de faire passer sous les yeux de Louis XIV son œuvre retouchée. Elle lui attira d'unanimes éloges. Et le peintre, visiblement ulcéré des imputations dont il était l'objet, revint à la charge pour démontrer combien l'envie entrait pour peu de chose dans son talent, puisque la toile dont on voulait bien reconnaître la valeur était de beaucoup antérieure par sa date aux démêlés qui avaient pu surgir entre Mignard et lui[2].

En vérité, à quoi songe donc Le Brun ? A deux reprises se défendre de la sorte ? Est-ce qu'une vie de travail et de probité, est-ce que les œuvres qu'il a produites, les amitiés

qui s'étoient formés sous lui, et de faire remarquer les grandes *Batailles d'Alexandre* en comparaison desquelles ces deux tableaux qu'on vantoit tant étoient peu de chose, et qu'il les avoit fait cependant en très peu de temps et dans le temps qu'il étoit le plus occupé à la conduite des ouvrages du Roi ». (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 63-64.)

[1] Le lecteur peut être surpris que l'autorité de Le Brun se soit trouvée compromise aux Gobelins et que le Premier Peintre ait été en quelque sorte supplanté dans sa propre maison. Les *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, jettent inopinément quelque lumière sur la question. Les grands travaux entrepris par l'artiste dans les maisons royales le tenaient fréquemment éloigné de la manufacture. C'est ainsi que nous lisons sous la date du 15 août 1678 la mention suivante : « Payé au s^r de La Quintinie, pour une année de sa maison qu'occupe le s^r Le Brun, 800 ℔ » (t. I, col. 111). Le 20 décembre 1679, un nouveau payement de 666 ℔ 12^s est fait à La Quintinie pour « le loyer de sa maison, scize à Versailles, occupée par M. Le Brun, depuis le 1^er janvier jusqu'au dernier octobre » (t. I, col. 1209). Le Brun a donc eu à loyer une maison à Versailles durant plus de deux années. Ses déplacements étaient quotidiens. Les frais de « carrosses de louage » pour « mener le s^r Le Brun à Versailles, Saint-Germain et autres maisons royalles » s'élèvent à 2,225 ℔ 10^s pour une période de quatre années (t. I, col. 978, 1182 et 1321; t. II, col. 111).

[2] Voici d'ailleurs sur cet incident le récit d'un contemporain. « Le même jour, 4 avril 1686, M. Le Brun fit encore porter à Versailles le tableau du *Crucifix des anges* qu'il avoit autrefois fait pour la Reine mère, mais qu'il avoit agrandi pour le rendre de mesure propre à mettre dans le lieu où il étoit destiné et même y avoit raccommodé quelque chose qui étoit gâté et retouché quelques têtes, en sorte même que, comme il n'a fait ce que je viens de dire qu'après que la planche a été gravée, il se trouve quelque chose de dissemblable entre l'estampe et le tableau. Ce tableau fut admiré autant que l'autre et regardé comme quelque chose de nouveau, quoiqu'il y eût trente ans et plus qu'il avoit été fait. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 64.)

illustres qu'il s'est faites, le rang qu'il tient dans l'École, la gloire qui le couvre, ne le protègent pas contre la calomnie? Nous l'avons connu moins pusillanime.

Le Roi, sur le point de se retirer, s'adressant à Madame la Dauphine, lui dit :

« Après la mort de M. Le Brun, voilà des tableaux qui seront sans prix. » Continuant à parler de cette catastrophe qui arrive aux peintres dont la mort augmente leurs ouvrages de prix, et puis se tournant vers M. Le Brun, il lui dit : « Au moins, M. Le Brun, ne vous laissez pas mourir pour faire valoir les vôtres : je les estime assez dès à présent sans cela[1]. »

Ce témoignage flatteur était pour relever une fois de plus l'âme de l'artiste, mais presque aussitôt Louis XIV détruisit l'effet des paroles obligeantes qu'il venait de prononcer. Soit que le monarque ne se rendît pas compte des blessures morales dont souffrait l'artiste, soit qu'il désirât connaître l'opinion de Le Brun sur des peintures récemment achevées dans son palais, le Roi le pressa de voir la galerie décorée par Mignard, et que l'on venait de découvrir.

Le peintre s'excusa de ne pouvoir se rendre au désir du Roi.

Sa Majesté ayant quitté le lieu où étaient exposés la *Descente de croix* et le *Moïse délivrant les filles de Jéthro*, pendant que la foule des courtisans suivait Louis XIV, divers seigneurs des amis de Le Brun s'approchèrent de lui. Comme ils insistaient pour qu'il accédât à la demande du monarque, le peintre leur répondit avec beaucoup de sens :

« Si j'y vais, et que j'en dise du bien, j'autoriserai peut-être bien des choses qui sont blâmables; si j'en dis du mal, on l'attribuera encore à la jalousie, et si je n'en dis rien, l'on ne laissera pas de me faire parler, et je serai quitte de toutes ces choses si je n'y vais point[2]. »

C'était le bon parti. La sagesse commandait à Le Brun de vivre à l'écart de son rival afin de s'épargner de cruelles comparaisons. Malheureusement mille incidents reportaient l'esprit du peintre vers un sujet qu'il s'efforçait d'oublier. Si le Roi commandait à Quinault de décrire en vers la Grande Galerie de Versailles[3], M. de la Chapelle,

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 62-63.

[2] Les diverses anecdotes consignées ici sont empruntées au mémoire anonyme inséré dans le tome I des *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*. (Voir ce tome, p. 60-64.)

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 64-65. — On lit à ce sujet dans le *Journal* de Dangeau : « 5 avril 1686. Sur la demande de Quinault, le Roi consent à ce qu'il ne fasse plus d'opéras. Il va travailler à un poème qui expliquera les peintures que Lebrun a faites dans la galerie de Versailles. » (*Journal du marquis de Dangeau*, Paris, 1854-1861, 19 vol. in-8°, t. I, p. 319.) Le fait raconté ne peut être mis en doute, mais les recherches les plus patientes ne nous ont pas fait découvrir le poème de Quinault dont il vient d'être parlé. Ce poème n'a pas dû voir le jour. On sait que Quinault est mort le 26 novembre 1688 et qu'il n'eut pas le temps d'achever un poème sur l'*Hérésie détruite* que lui avait suggéré la révocation de l'édit de Nantes. Il est probable que la description des peintures de Versailles ne vint dans les plans du poète qu'après le travail

premier commis de Louvois, s'occupait de faire graver les peintures de Mignard [1]. Il s'était adressé à Mosnier pour qu'il dessinât ces compositions. Mosnier avait aussitôt prévenu Le Brun des projets de M. de la Chapelle [2]. Il ajoutait qu'il ne voulait point faire ce travail sans l'agrément de Le Brun. Mais, en même temps, Mosnier faisait savoir au Premier Peintre qu'il soupçonnait Le Nôtre d'être le confident, peut-être le conseiller de Mignard et de Louvois [3]. Le Nôtre, le camarade d'atelier de notre artiste chez Simon Vouet; Le Nôtre qui avait fait le voyage de Cambrai en compagnie de Le Brun et de van der Meulen; Le Nôtre qui depuis si longtemps travaillait sous l'œil de Le Brun à l'embellissement des maisons royales après avoir été avec lui au service de Fouquet! C'était une défection.

Cependant personne moins que Le Brun ne devait s'attendre à de pareils procédés. Il ne cessait d'être attentionné envers ses collaborateurs de tout rang. A deux reprises, au cours de l'année 1686, on le voit recommander au secrétaire d'État du grand-duché de Toscane l'un des fils de Lefebvre, tapissier de la manufacture des Gobelins [4]. On le surprend aux obsèques de Magdeleine Regnesson, femme de Gérard Édelinck [5], ainsi que treize ans auparavant il avait assisté à son mariage. Quelques jours après s'être acquitté de ce triste devoir, il veut présenter lui-même le graveur à Louis XIV afin que Gérard Édelinck puisse offrir au Roi l'estampe du *Crucifix aux anges* qu'il vient d'achever et qu'il a dédiée à Sa Majesté. Les deux artistes étaient convenus que Le Brun ferait par moitié les frais de la gravure et pourrait « dédier cette estampe au Roi sous son nom ». Un premier acompte de 1,000 livres avait été versé par Le Brun. Mais le graveur étant revenu sur ces conventions, « pour satisfaire aux empressements de M. Édelinck qui souhaitoit que quelqu'un de ses ouvrages et principalement un de cette qualité parût sous son nom, M. Le Brun voulut bien lui donner cette satisfaction. Ils convinrent ensemble

entrepris et qu'elle sera restée à l'état d'ébauche. — Il est à peine besoin de rappeler ici que le neveu du Premier Peintre, Charles Le Brun, « conseiller du Roy, auditeur en la Chambre des comptes », avait épousé le 19 septembre 1685 l'une des filles de Quinault. (Voir A. Jal, *Dictionnaire critique*, p. 1028.)

[1] La Chapelle est qualifié en 1690 « commis de Mgr de Louvois et contrôleur général des bâtiments de Sa Majesté ». (Voir *Pièces justificatives*, document XV.)

[2] Pierre Mosnier, dit aussi Meunier, Monnier et Monier, peintre de fleurs, aurait été, d'après les *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, « du nombre des premiers pensionnaires du Roi, que M. Errard, nommé directeur de l'Académie de France, emmena pour en former l'établissement » (t. II, p. 8). Nous ne pensons pas que le renseignement soit tout à fait exact. Mosnier était bien dans les conditions voulues pour aller à Rome dès 1664. (Voir *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, p. 271.) Mais son nom ne figure pas parmi ceux des premiers pensionnaires inscrits. (Voir *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, t. I, col. 106.) Ce n'est que le 27 août 1670 que Mosnier reçoit 200 livres de viatique du Roi pour se rendre à « l'Académie de peinture et sculpture de S. M. à Rome ». (*Ibid.*, col. 480.)

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 57.

[4] Voir *Écrits du maître*, lettres XXXII et XXXVI.

[5] 24 janvier 1686. (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*, p. 132.)

que la planche appartiendroit entièrement à M. Édelinck et qu'il rendroit les mille livres qu'il avoit touchées[1]. » Il ne paraît pas que les relations d'Édelinck et de Le Brun aient souffert des prétentions nouvelles subitement élevées par le graveur.

Nicolas Loir a terminé l'estampe de la *Chute des anges*. Le Brun l'a payée 1,500 livres. Elle est sa propriété[2]. Va-t-il la dédier à quelqu'un de ses amis? Non. C'est au ministre, c'est à « Monseigneur de Louvois », comme on disait alors, qu'il en fait l'hommage, et lui-même va l'offrir, plus certain de servir ainsi la cause de Nicolas Loir que s'il avait suivi son inclination personnelle et se fût abstenu de tout acte de déférence envers le secrétaire d'État[3].

La révocation de l'édit de Nantes avait été prononcée en octobre 1685. Quel que fût le sentiment du peintre sur cette fâcheuse décision, l'abbé Melchior de Polignac, celui-là même qui sera plus tard cardinal, diplomate, poète latin et membre de trois académies, ayant prié Le Brun de lui fournir le dessin d'une thèse sur le sujet de l'*Hérésie détruite*, l'artiste se rend à sa demande. Sa composition, dont il est parlé plus haut, fut achevée en juin 1686. Le dessin en avait été communiqué au confesseur du Roi, le Père de la Chaize, qui l'avait approuvé. Mgr de Harlai de Champvallon, archevêque de Paris, appelé à son tour à se prononcer sur l'œuvre de notre artiste, l'estima si parfaite qu'il alla trouver Louis XIV et s'entretint avec lui d'une page dont la pensée, le mérite pittoresque, le choix judicieux des détails, l'heureux aspect de l'ensemble, l'ont frappé[4].

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 50-51.

[2] Une explication devient ici nécessaire. On ne comprend pas bien comment Le Brun s'est préoccupé de faire graver ses propres ouvrages. Il semble que ce soin regardât le Roi. Détrompons-nous. *Le Mercure galant* renferme, sous forme de lettre, une histoire étendue des estampes qui se gravaient à la fin du XVIIe siècle. Le rédacteur vient de parler des gravures reproduisant des œuvres de Le Brun. Il poursuit en ces termes : « L'histoire de ses estampes vous apprendra mille choses curieuses. Quoy qu'il y en ait un fort grand nombre que l'on a gravées d'après ses desseins et ses tableaux, il y a lieu de s'étonner qu'il s'en trouve encore si peu, quand on considère tous les ouvrages qu'il a faits en divers endroits. De toutes les estampes qui paroissent au jour, le Roy en a fait graver une partie, dont les planches sont conservées dans sa bibliothèque. M. Le Brun en a fait graver une autre partie; et plusieurs soutenans d'une qualité distinguée ont fait graver les sujets de Thèse qu'il a faits pour eux. » (*Mercure galant*, novembre 1686, 1re partie, p. 93-94.) Ces temps sont loin! La Couronne s'estimait alors intéressée à encourager l'art du graveur, et, à son exemple, les personnes de distinction faisaient graver. Ne voulant pas demeurer en reste avec ces protecteurs d'un art éminemment français, Le Brun, amateur et homme de gouvernement toujours en haleine, consacrait une part de ses revenus à des commandes d'estampes.

[3] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 50.

[4] *Ibid.*, p. 66-67. — Nous ne pouvons moins faire que de rappeler ici l'entrevue de l'archevêque de Paris et de Le Brun maintes fois signalée par les amateurs d'historiettes. Jean Brodeau, marquis de Châtres, est l'auteur de ce récit, inséré en 1709 dans son volume *Nouveaux entretiens des jeux d'esprit et de mémoire* (Lyon, in-12). Le prélat et l'artiste nous sont présentés échangeant des compliments ampoulés. Nous soupçonnons Brodeau d'avoir arrangé le dialogue et peut-être même inventé la scène qu'il raconte. Or, Brodeau, plume en main, n'est pas un maître, il s'en faut. Toutefois, son historiette est trop connue pour que nous nous donnions l'apparence de quelqu'un qui aurait négligé de la lire.

Inutiles efforts. Quoi qu'il fît pour rentrer en grâce, Le Brun n'y parvenait point. Il avait blessé l'agent du ministre, M. de la Chapelle, qui semblait prendre à tâche de l'irriter. Non content de suspendre aux Gobelins la fabrication des tapisseries entreprises d'après l'*Histoire du Roi*, de la composition de notre peintre, M. de la Chapelle avait fait choix de dessins de Raphaël qu'il distribua lui-même à divers artistes, afin qu'ils les traduisissent en autant de cartons destinés aux tapissiers. Verdier, Corneille l'aîné, Boulogne le jeune, Coypel fils, de Sève le jeune, Bonnemer et Alexandre avaient été chargés de ces cartons. Mais ils ne travaillèrent pas d'après les dessins originaux. Des « esquisses coloriées », hâtivement faites, leur servirent de documents. Et avant qu'ils n'entreprissent leur tâche, on exposa ces esquisses en leur présence. Le Brun fut prié d'accompagner M. de la Chapelle à cette séance où allait être discutée la valeur des esquisses. Elles étaient défectueuses. M. de la Chapelle s'en rendit compte et fut d'avis que les peintres « y changeassent ce qu'ils n'y trouveroient pas agréable ». L'entretien se prolonge. On tombe d'accord que tout doit être changé, ou, en d'autres termes, que tout est à refaire. C'est alors que Le Brun prend la parole. Il est évidemment hors de lui, car, sous une apparence de bonhomie, ses réflexions prennent un tour incisif. Il suppose un soldat plus avisé que ses pareils. Généralement, quand les troupes victorieuses entrent en pays conquis, elles maltraitent volontiers leurs hôtes et veulent être largement servies. Au contraire, ajoute le peintre, lorsque le soldat dont je parle entrait quelque part, il s'empressait de dire « que lui, il ne lui falloit pas tant de choses, et qu'avec un caillou il savoit faire de fort bonne soupe; mais demandant ensemblement dans la suite tantôt un morceau de bœuf pour mettre avec, après, un chapon, après, du sel et autre chose, il se trouvoit qu'il avoit autant et faisoit autant de dépense que ceux qui demandoient beaucoup[1] ».

Le trait dut être senti. M. de la Chapelle était visé. Ses réformes précipitées aux Gobelins, sous couleur d'économie, avaient pour résultat final des tâtonnements et des dépenses qu'un administrateur mieux préparé aurait épargnées au Trésor.

Le Brun fit en outre observer que les sujets choisis étaient remplis de nudités « et que cela étoit un peu dangereux pour des jeunes gens qui devoient exécuter ces dessins et ayant donné, par ce, moyen à ces jeunes peintres de dire quelques mots plaisants, M. de la Chapelle prit un grand sérieux qui fit finir la conversation[2] ».

Naturellement, les conseils du peintre ne furent point suivis. M. de la Chapelle maintint ses ordres, et, lorsque les cartons furent terminés, on les exposa. Louvois les alla voir furtivement, ayant soin qu'aucune personne étrangère ne se trouvât là, parce qu'il n'en-

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 55. — [2] *Ibid.*, p. 55-56.

tendait pas que ses paroles fussent rapportées « dans la Gazette[1] ». Deux jours après, M. de la Chapelle, peu rassuré peut-être sur la valeur des travaux, se rendit une seconde fois devant ces cartons, suivi des artistes qui les avaient exécutés. Il avait prié de Sève l'aîné[2] et van der Meulen de venir en faire la critique. Van der Meulen vint seul et se montra fort sévère. Toutefois, chaque peintre défendit son œuvre et van der Meulen fut battu. M. de la Chapelle ne laissait pas d'être encore perplexe. Il eut recours à Le Brun. C'est à notre artiste qu'il demanda de se prononcer en dernier ressort. Tous les peintres en cause lui portèrent la même requête. Au premier moment, il leur promit d'aller voir leurs ouvrages, mais, à la réflexion, il s'abstint d'en rien faire. Et le narrateur qui a consigné ces incidents termine ainsi : « M. de la Chapelle ne put s'empêcher de lui en marquer son ressentiment[3]. »

L'événement fit quelque bruit. De Sève l'aîné approuva le Premier Peintre de ne pas s'être rendu à l'invitation qu'on lui avait faite, estimant que, s'il prenait la peine de voir les cartons, M. de Louvois, circonvenu par ses favoris, « n'écouteroit peut-être pas trop ce que M. Le Brun en diroit[4] ». Les épigrammes eurent leur tour, et M. de la Chapelle, pas plus que ses auxiliaires, ne fut épargné. Les cartons composés d'après Raphaël étant au nombre de quatre et ceux d'après Jules Romain en égale quantité, on répartit les peintres auxquels étaient dus ces ouvrages en deux groupes qui reçurent le nom de « Quadrille de Raphaël » et de « Quadrille de Jules Romain[5] ».

Au milieu de ces conflits, le peintre Bonnemer paraît s'être rallié à Louvois[6].

Les débuts de M. de la Chapelle dans l'administration des Gobelins n'étaient pas heureux. Lorsqu'il était en charge, Le Brun s'acquittait avec plus d'adresse de la préparation des modèles de tapisseries que ne le firent ses successeurs de hasard.

Se trouvait-il en relations directes avec Louvois, sa franchise ne lui attirait que des affronts. Une anecdote qui se rattache à l'année 1686 mérite d'être connue. Ce n'est plus le directeur des Gobelins qui est en jeu, c'est le Premier Peintre, et l'on peut juger du mauvais vouloir du ministre à son égard. Laissons parler un ami de notre artiste.

« M. Le Brun, passant un jour sur le pont de la Tournelle, y rencontra M. de Louvois qui alloit à Fontainebleau où étoit le Roi. Comme M. de Louvois sortit de son carrosse pour monter dans sa petite chaise, M. Le Brun eut le temps de le saluer; ce qui

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 56.

[2] *Ibid.*, t. I, p. 57. — On comprend aisément que de Sève l'aîné se soit abstenu de condescendre au désir manifesté par M. de la Chapelle, son frère, de Sève jeune, se trouvant en cause.

[3] *Ibid.*, t. I, p. 53-57.

[4] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 59.

[5] *Ibid.* — Il y avait en effet huit sujets à peindre, mais sept artistes seulement avaient été appelés à les traiter, Alexandre [Ubelesqui] s'étant trouvé chargé de deux cartons. (*Loco cit.*, p. 56.)

[6] *Ibid.*, t. I, p. 54, 56, 58.

IMPRIMERIE NATIONALE.

fit que M. de Louvois le pria d'aller à l'hôtel de Vendôme, pour voir ce qui s'y faisoit et lui en donner son sentiment. M. Le Brun y alla, et après avoir vu l'ouvrage, je me souviens de lui avoir entendu dire, à son retour, que l'on alloit placer là le Roi sur un cabinet d'Allemagne. Pour en dire son sentiment à M. de Louvois, il lui en écrivit à peu près en ces termes, car je ne gardai point, par mégarde, une copie de la lettre. Il lui mandoit donc que la figure du Roi n'étant qu'esquissée contre la muraille, il ne pouvoit pas bien juger de sa proportion et la grandeur de la place, mais qu'il ne lui sembloit pas bien que l'on mît des femmes au bas du piédestal, et que les anciens ne l'auroient jamais fait, ayant affecté au contraire d'y mettre des figures d'hommes enchaînés, pour marquer la force du héros; que pour le piédestal il ne lui sembloit pas bien que l'on y eût mis des colonnes, celles-ci ayant été faites pour porter les grands édifices, il falloit qu'elles fussent toujours proportionnées aux figures que l'on plaçoit dans leur voisinage et que, dans la circonstance, elles alloient être beaucoup plus petites que ces figures. L'on dit que M. de Louvois, ayant lu cette lettre, la déchira en deux, et l'envoya ainsi toute déchirée à M. Mansart, pour marquer à ce dernier combien il en faisoit peu de cas. Au moins M. Mansart s'en est ainsi vanté; cependant tout le monde peut juger de la justesse du raisonnement de M. Le Brun[1]. »

Qu'est-ce que ce monument? Quel en fut l'auteur? Reçut-il jamais son exécution? Une statue équestre posant sur des colonnes en guise de piédestal, des femmes adossées à ces colonnes et les dominant de leurs proportions, voilà qui n'est guère sculptural. Mais l'esquisse elle-même de ce monument singulier n'est pas d'un sculpteur. Que veut dire ce croquis tracé sur la muraille? Ainsi procède le peintre, plus souvent encore l'architecte, jamais le statuaire. Celui-ci fait une maquette, puis un petit modèle, puis un plus grand. Le sculpteur use sans cesse d'argile. Il lui faut la forme tangible. La pensée du sculpteur est relief. Quel rôle joue Mansart en cette occurrence? Il se vante d'avoir reçu la lettre de Le Brun, déchirée par Louvois! Prendrait-il quelque intérêt à ce projet de statue équestre? Nous ne parvenons pas à percer ce mystère, car le nom de Girardon ne peut être prononcé. Girardon a vu le modèle de sa statue de Louis XIV détruit, il y a déjà plus d'une année, dans le jeu de paume de la cour du Louvre. Le même artiste va recevoir, il est vrai, en l'année 1686, la commande d'une statue de Louis XIV pour la place Vendôme. Son œuvre ne sera terminée qu'en 1694, et ses dimensions trop res-

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 59-60. — Nous pardonnera-t-on d'avoir atténué la forme d'un membre de phrase qui nous a paru trop défectueux au point de vue grammatical? Dans la cinquième phrase de cet alinéa, *in fine*, l'auteur, parlant des colonnes, dit textuellement : « Il falloit qu'elles fussent proportionnées aux figures qui étoient auprès, au lieu qu'elles étoient beaucoup plus petites que ces figures. » Notre texte, plus clair, traduit fidèlement, croyons-nous, la pensée du narrateur de 1686.

treintes ne permettront pas de l'ériger. Mais ce n'est sûrement pas Girardon qui aurait conçu le plan bizarre que vient de critiquer Le Brun[1]. Quant à l'attitude de Louvois envers le Premier Peintre, elle est celle d'un homme sans égards. Le ministre, je le veux, s'entend surtout aux choses militaires; mais que ne se souvient-il, à l'occasion, de la parole du poète grec : « Il sied bien à un homme armé de jouer de la lyre? » Louvois a vraiment trop de brusquerie.

C'en était fait de la constance de l'artiste. Il chercha parmi ses amis un personnage en mesure d'approcher Louvois. Le maréchal de Créqui fut son confident, et c'est ici que doit être rappelée cette lettre humiliée, d'une éloquence douloureuse, écrite par Le Brun au maréchal, afin que celui-ci parlât au ministre.

Le peintre déplore sa disgrâce. Il exhale ses plaintes sans amertume. On l'entend regretter l'inaction qui lui pèse. Il s'est donné au Roi et ses services sont aujourd'hui dédaignés! Quelqu'un cherche à le supplanter. Cette lutte intolérable se prolongera-t-elle? S'il devait être suspect, s'il se sentait déplaire, son courage l'abandonnerait; il serait incapable de rien « faire de bien à l'avenir »! Et Le Brun termine par ce cri, d'une sincérité si poignante : « Je suis accoutumé depuis longtemps à des traitements favorables. C'est ce qui anime et qui soutient les hommes de génie[2]. »

[1] Il est impossible de confondre le projet singulier esquissé sur les murs de l'hôtel Vendôme avec l'ébauche de la statue équestre préparée par Girardon, d'après les dessins de Le Brun, dans le jeu de paume de la cour du Louvre. En effet, l'écrivain de 1686 qui nous initie aux événements dont il est question dans ces pages parle des deux monuments en termes précis qui ne permettent aucune méprise. Il y a plus : le projet de l'hôtel Vendôme est à peine élaboré en 1686, tandis que le monument de la cour du Louvre est très avancé à la mort de Colbert, c'est-à-dire en 1683. Voici d'ailleurs comment s'exprime l'auteur anonyme, dont le mémoire a été si fréquemment consulté par nous, lorsqu'il entretient son lecteur de la statue équestre en préparation dans la cour du Louvre : « Lorsque M. de Colbert mourut, l'on avoit commencé un grand monument, où le Roi étoit à cheval, monté sur un rocher avec quelques figures terrassées sous lui, et au bas du rocher, des fleuves et des rivières étonnés par le bruit du héros. Le modèle qui en étoit fait dans le jeu de paume de la cour du Louvre en étoit arrêté, l'on y avoit même fait conduire les marbres pour cet ouvrage; mais la mort de M. de Colbert en empêcha la continuation. M. de Louvois, aussitôt qu'il eut eu la charge de surintendant des bâtiments, l'alla voir; mais il ne le trouva pas de son goût, et comme pour marquer un défaut qu'il y trouvoit, il dit à M. Le Brun que tout le monde demandoit qui est-ce qui auroit pu monter le Roi avec son cheval sur un si haut rocher, à quoi M. Le Brun répondit : celui qui l'auroit monté sur un piédestal. Ce qui fit que M. de Louvois ne lui répondit pas seulement un mot. M. Charpentier, de l'Académie, lui demanda aussi pourquoi les fleuves et rivières qui étoient au bas regardoient du côté du Roi, puisque le rocher ne leur permettoit pas de le voir. Il dit cela comme un grand défaut qu'il y trouvoit, à quoi M. Le Brun répondit : que ces fleuves n'étoient pas étonnés par la vue du Roi, mais par le bruit de ses exploits, et que ce qu'il en faisoit étoit par allégorie, pour imiter les poëtes et les orateurs qui décrivoient les fleuves et les rivières tremblants, étonnés, fuyant par les actions qui s'étoient passées sur leurs bords, quoique les héros n'y fussent pas présents; mais parce qu'ils étoient les moteurs de ces actions célèbres. » (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 60.) Cette citation est longue, mais nous la jugeons instructive. La réponse quelque peu hautaine que Le Brun fait à Louvois nous avertit du caractère aigu que prirent leurs relations dès le jour où le successeur de Colbert eut autorité sur le Premier Peintre.

[2] Voir *Écrits du maître*, lettre XXXIV.

Le maréchal ne devait pas se dessaisir de cette lettre. Il pensa toutefois qu'il pouvait la communiquer au ministre. Celui-ci, interrompu dans sa lecture, manifesta le dessein de conserver l'autographe entre ses mains pour achever d'en prendre connaissance aussitôt qu'il aurait quelque loisir. Peu après, Le Brun, ayant eu occasion de se rendre à Versailles « pour les affaires de la galerie », passa chez Louvois qui le prit « à part et lui dit qu'il s'étonnoit de la lettre qu'il avoit écrite à M. le maréchal de Créqui; qu'il lui avoit toujours donné des marques qu'il le considéroit, et que, si quelques personnes avoient entrepris sur ses fonctions, c'étoit parce qu'il paroissoit les avoir abandonnées, et qu'il s'en apercevoit même si bien, que s'il n'avoit pas eu un mérite singulier, il lui auroit déjà donné des marques de son ressentiment; que quand M. Le Brun voudroit continuer à faire ses charges, il lui feroit plaisir[1]. M. Le Brun n'eut que le temps de lui faire connoître que ce qui arrivoit de malentendu ne venoit que de ce qu'il ne recevoit ses ordres que par interposition; qu'il le prioit, dans la suite, qu'il les pût recevoir directement; ce que Mgr de Louvois lui promit et ils se séparèrent[2]. »

La promesse de Louvois fut sans doute sincère, car les derniers mois de l'année 1686 s'écoulèrent, croyons-nous, sans froissements. Louvois fit même publiquement l'éloge des peintures de Le Brun aux salons de la Paix et de la Guerre[3]. Vers le même temps, l'ambassade de Siam visitant Versailles fut accompagnée dans la Grande Galerie par notre artiste qui dut expliquer aux ambassadeurs le sujet de chacun de ses tableaux[4].

Mais la mort frappait à coups répétés autour de Le Brun. Le Grand Condé, « M. le Prince » qui honorait le peintre de son amitié, le maréchal de Créqui dont l'intervention venait d'être si heureuse pour l'artiste, moururent à quelques semaines d'intervalle. Le Premier Peintre donna le dessin du monument de Créqui. Coyzevox, Coustou et Joly exécutèrent ce tombeau qui fut érigé dans l'église des Jacobins[5]. Le Roi s'étant relevé d'une grave maladie, l'Académie de peinture décida qu'une cérémonie religieuse aurait lieu chez les Pères de l'Oratoire, le samedi 8 février 1687, en l'honneur du rétablissement de Sa Majesté. Neuf grands tableaux et vingt-quatre bas-reliefs peints ou modelés furent exécutés par les plus habiles des académiciens pour la décoration de l'église. Quinault se chargea des devises en vers français à mettre au-dessous de chaque composition. Tous les sujets étaient empruntés à l'histoire de Louis XIV. « M. Le Brun, lisons-

[1] Il est permis de penser que Le Brun, découragé, faisait alors de fréquents séjours à sa maison de Montmorency et son absence des Gobelins aura pu être escomptée par ses adversaires comme une démission de sa charge d'ordonnateur des travaux de la Couronne. Louvois semble bien reprocher à Le Brun de ne plus remplir ses fonctions avec exactitude.

[2] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 68.

[3] *Ibid.*, p. 69.

[4] *Mercure galant*, novembre 1686, p. 199-294.

[5] Nivelon, fol. 251. — Millin, *Antiquités nationales*, t. I, art. IV, p. 49. — Une épitaphe en vers latins, composée par J. de Santeul, fut gravée sur le tombeau.

nous dans *le Mercure*, travailla lui-même à un tableau qu'on a admiré, et qui représente l'*Église victorieuse de l'Hérésie*, et il contribua beaucoup par les idées qu'il donna, et par les soins qu'il prit de les faire exécuter, à l'embellissement de cette grande et ingénieuse feste[1]. »

Mais, peu de jours avant cette cérémonie, notre peintre avait essuyé de nouveau la morgue hautaine de Louvois. On n'a pas oublié le tableau de la *Chute des anges*. L'estampe gravée par Loir, d'après cette peinture, était dédiée au ministre : le Premier Peintre pensa lui être agréable en faisant porter la toile à son hôtel. Sur ces entrefaites, les officiers de l'Académie de peinture étant venus présenter leurs compliments à Mgr le protecteur, Le Brun était à leur tête. Il profita de l'occasion pour offrir gracieusement à Louvois le tableau qui se trouvait placé dans son salon. Louvois refusa l'offre. Les choses en restèrent là. Mais, à une date ultérieure, le peintre eut à revenir chez le ministre avec plusieurs académiciens. « La compagnie s'en retournant, Mgr de Louvois dit à M. Le Brun que le Roi seroit bien aise de voir ce tableau; qu'il étoit très bien et qu'il lui conseilloit de le porter au Roi. M. Le Brun connut bien ce que cela vouloit dire et vit bien qu'il n'y avoit guère d'apparence d'être bien auprès de ce ministre, d'autant plus que M. de C. (de la Chapelle) lui rendoit tous les mauvais offices imaginables et empoisonnoit tout[2]. »

A dater de cet incident, le Premier Peintre parut très rarement à la cour. Il y vint cependant pour présenter au Roi le tableau du *Mariage de Moïse*. L'accueil du monarque fut cordial. Sa Majesté voulut bien remarquer que Le Brun avait signé cette toile, contre sa coutume, ce qui donnait à penser que son œuvre l'avait satisfait. Mais, avant de se rendre à Versailles, le peintre avait eu la délicatesse de porter son tableau chez Louvois. Le ministre l'avait mal reçu. Je ne sais quels mots plaisants lui étaient échappés sur Moïse, et la chronique veut que van der Meulen ait été l'inspirateur des critiques déplacées de Louvois[3]. Le Brun eut-il connaissance de l'abandon de son ami[4]?

[1] *Mercure galant*, février 1687, p. 302. — La relation du *Mercure* diffère par quelques points de celle de Guillet de Saint-Georges. (Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 46.)

[2] *Ibid.*, p. 70.

[3] *Ibid.*, p. 71-72.

[4] La défection de van der Meulen, si Le Brun en fut informé, dut être particulièrement pénible au Premier Peintre. Van der Meulen dirigeait en second aux Gobelins. Il était le collaborateur en titre, en même temps que le confident et l'allié de notre artiste. C'est à Le Brun qu'il devait le concours utile d'un jeune peintre né en 1659, Sauveur Le Conte ou Le Comte, qu'Abraham du Pradel, dans son *Livre commode*, qualifiera en 1692 de « peintre de batailles aux Gobelins », et qui, mourant à trente-cinq ans, le 31 décembre 1694, sera inscrit sur son acte de décès comme « peintre ordre des conquêtes du Roy dans l'hostel des manufactures roy. des Gobelins ». (Voir A. Jal, *Dictionnaire critique*, p. 756.) Il est probable que van der Meulen reçut le jeune Le Conte des mains de Le Brun peu avant les événements dont le récit nous occupe en ce moment. Mais sans doute l'intérêt parla plus haut que la gratitude dans l'esprit de van der Meulen. Convient-il de rattacher à l'année 1687 le *placet* de van der Meulen retrouvé aux Archives nationales par M. Jules Guiffrey et publié par lui? (Voir

Nous avons parlé plus haut des peintures des salons de la Guerre et de la Paix. L'usage, sous l'ancienne monarchie, était que les travaux du Roi, quelque temps après leur achèvement, méritassent une gratification à leur auteur. 12,000 livres furent ainsi attribuées à Le Brun au cours de l'année 1687. Le peintre alla remercier Sa Majesté. En le voyant paraître : — « Y a-t-il quelque chose, Monsieur Le Brun? » dit Louis XIV. L'artiste exposa le but de sa visite. — « Il y a trop longtemps que vous me servez et avec succès pour vous oublier, » repartit le Roi[1].

Quoi qu'il faille penser de cette parole, Le Brun ne conserva plus d'illusion sur le crédit grandissant de son rival. C'est en 1687 que Pierre Mignard fut anobli[2]. Encore que ses lettres n'aient pas le caractère pleinement élogieux qui distinguent celles de Le Brun, on peut supposer que Louvois, ou M. de la Chapelle qui en fut peut-être le rédacteur, n'avait point cette noblesse de sentiment ni l'ampleur de style que possédait Colbert. Mais qu'importe? Deux artistes seulement avaient reçu de Louis XIV des lettres de noblesse : Le Brun et Jules Hardouin-Mansart, le Premier Peintre et le Premier Architecte. Un second peintre, le rival de Le Brun, son adversaire implacable, était élevé par le monarque au même rang que notre artiste dans le premier corps social. Le coup fut terrible pour Le Brun.

Il vécut à l'écart durant l'année 1688. C'est à peine si nous parvenons à découvrir quelque événement auquel il participe. Le 3 février, il assiste à Saint-Eustache au mariage de Louis Boulogne, « peintre ordinaire des bastimens du Roy et de l'Académie », avec Marguerite Bacquet, fille d'un maître potier d'étain. Gédéon du Metz, garde du Trésor royal, et le peintre Bon Boulogne, frère du marié, sont présents[3]. Peu après, à l'époque de la semaine sainte, le Premier Peintre présente au Roi son tableau le *Christ conduit au Calvaire* « qui fut reçu fort agréablement ».

Il semble que Le Brun se plaise à méditer les stations douloureuses de la Passion du Christ. Déjà nous l'avons vu fixer sur la toile le *Crucifiement* et la *Descente de croix*. Le drame du Golgotha le captive. Il en veut dire chaque acte, chaque torture. Ce n'est pas que, dans sa longue carrière, Le Brun n'ait eu l'occasion de peindre bien des pages religieuses. Certaines, comme la *Descente du Saint-Esprit*, le *Triomphe de la Vierge*, le *Martyre de saint Étienne*, la *Vierge au silence*, le *Bénédicité*, ont aidé à sa réputation.

Nouvelles Archives de l'art français, 2e série, t. I, 1879, p. 119 à 131.) Ce *placet* est évidemment adressé à Louvois. Tout s'expliquerait alors. Dans le but de se faire bienvenir du ministre, van der Meulen, doué de plus de talent que de caractère, aurait sacrifié l'homme dont il était l'obligé depuis un quart de siècle.

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 72.

[2] Voir *le Mercure galant* de septembre 1687, 1re partie, p. 212, et l'ouvrage de M. Jules Guiffrey, *Lettres de noblesse accordées aux artistes français*, p. 7-9.

[3] A. Jal, *Dictionnaire critique*, p. 267.

Qu'a-t-il besoin d'apporter tant de hâte à produire quelques œuvres nouvelles? Il n'a, certes, rien à craindre de l'oubli. Ses aptitudes variées, l'abondance et l'originalité de sa pensée, l'habileté de sa main, sont connues. Que ne prend-il désormais un repos mérité par tant de labeurs?

Nous ne pouvons croire que Le Brun, à la fin de sa vie, ait eu le vulgaire souci d'ajouter au nombre de ses ouvrages. S'il travaille, c'est qu'une fière conception l'y pousse. Un penseur a dit : « Le malheur ouvre l'âme à des lumières que la prospérité ne discerne pas. » Que la lumière se soit faite pour Le Brun dans l'ordre surnaturel lorsqu'il découvrit la fragilité de la gloire humaine, cela dut être. Mais il suffit que l'intelligence de l'artiste, embarrassée de tant de fonctions, de devoirs si dévorants durant un demi-siècle, se soit ressaisie dans la solitude et le recueillement pour expliquer le phénomène de son activité en même temps que le caractère de ses dernières œuvres.

Fallait-il donc un effort si puissant pour que notre peintre se rendît compte de la suprématie de l'idée religieuse sur la toile aussi bien que dans le livre? Où Le Sueur, où Poussin, pour ne rappeler que deux maîtres connus de Le Brun, se sont-ils surpassés? L'un dans la décoration du cloître des Chartreux, l'autre dans ses peintures des *Sacrements*. Notre artiste, au contraire, entraîné par les obligations de sa charge, non moins que par les préférences de ses contemporains, avait dû s'inspirer trop souvent de théogonies surannées et fuyantes, lorsqu'il ne cédait pas à l'adulation vis-à-vis de héros encore vivants, sur lesquels l'histoire n'avait pas prononcé. Il lui parut sans doute que l'art religieux, qui dispose de ressources si fécondes, qui correspond aux aspirations les plus hautes et les plus intimes de l'humanité, qui est l'expression de vérités éternelles, tenait moins de place dans son œuvre que l'histoire politique de son époque ou les vaines légendes de la Fable.

Peut-être éprouva-t-il quelque crainte au point de vue de la popularité future de ses ouvrages. Les divinités mythologiques, le Parnasse, les Muses, Apollon, Mars, Hercule et Vénus obtenaient créance près des poètes que Le Brun fréquentait ou qu'il avait autrefois connus. Mais, déjà, que de pronostics laissaient présager la complète déchéance du paganisme dans les lettres françaises! Il était facile de saisir à la fin du XVII^e^ siècle une sorte de lassitude à l'endroit des dieux antiques. Les prosateurs, les poètes eux-mêmes, observaient la nature de plus près que ne l'avaient fait leurs devanciers, et l'allégorie, si chère aux hommes de la Renaissance, perdait toute valeur aux yeux d'écrivains résolus à être vrais, profonds et simples. Les dieux antiques ainsi répudiés par les lettres trouvaient asile dans l'atelier du peintre. L'art, au nom des lois qui le gouvernent, en raison de la forme, des lignes, du nu dont il est tributaire, avait le droit de rester païen. Toutefois, Le Brun ne se faisait point illusion. L'attrait d'une toile mythologique est tout entier

dans le talent du peintre à combiner ses groupes, à dessiner ses personnages, à les vêtir de couleur et de lumière. Quant à la pensée, quant au drame exprimés par des créatures fictives, on cherche sans doute à les pénétrer, mais on ne parvient pas à en être ému. Les modernes s'inquiètent peu des larmes d'Hésione ou de Psyché. Quelque chose leur dit qu'il serait puéril de s'attendrir à ces deuils imaginaires. L'œuvre du peintre ne cesse pas de plaire, je le concède, mais la séduction qu'elle éveille manque de profondeur et de raison. L'idée, disons mieux, la vérité morale est absente, et, de là, une faiblesse relative, une incontestable infériorité. En un mot, la fiction distrait, elle ne fait jamais frissonner.

Le Brun s'est-il demandé ce qu'il adviendrait de ses peintures mythologiques le jour où les dieux païens, abandonnés des lettres, seraient impuissants à distraire le spectateur? S'il arrivait qu'un siècle cessât de s'intéresser à ces iliades ou à ces bucoliques encore tolérées sous Louis XIV, quel destin serait le sien? Rien ne s'oppose à ce que l'artiste savant dont nous achevons de tracer la vie se soit livré dans le silence à ces réflexions mélancoliques. Mais la pente même de son esprit l'inclinait à délaisser les pages mythologiques pour la peinture religieuse. Vieillissant et trahi par la fortune, que pouvait-il attendre d'une méditation studieuse du paganisme? La doctrine païenne est un éternel défi à la réalité. Elle se résume dans un rêve de métamorphose, de déification perpétuellement démenti par l'existence humaine. Le paganisme n'a pas soupçonné la douleur. Il chante les festins, l'ivresse, les triomphes, les apothéoses. Qu'est-ce que tout cela pour un homme tombé? Combien le malheur supporté, les larmes versées, la proscription, la détresse, le supplice, parlent au cœur ulcéré avec plus d'éloquence! Le *flebile nescio quid* est l'expression vraie de ceux qui souffrent. Ils se plaisent aux âcres souvenirs. L'ombre dans laquelle ils se meuvent est sans rayon.

Et ceux-là que leur deuil n'a pas totalement accablés s'orientent insensiblement vers l'idée spiritualiste. Froissés au dehors, ils cherchent un abri dans leur âme. Et lorsque ces vaincus de la vie tiennent une plume ou un pinceau, qu'ils s'appellent Corneille ou Le Brun, c'est à l'art chrétien qu'ils s'adonnent. L'un traduit l'*Imitation de Jésus-Christ* dans la langue sévère d'Horace et de Cinna; l'autre songe à Le Sueur et raconte les tragiques étapes de la mort du Christ.

Quoi de plus naturel? Le dogme chrétien, à l'inverse des théogonies païennes, n'entretient pas l'esprit de chimériques métamorphoses ni de joies sans fin. A l'homme déifié des anciens le dogme chrétien a substitué la croyance en un Dieu fait homme. Et ce Dieu descendu vers l'homme nous apparaît vêtu de détresse, d'opprobre, de trahisons, de supplices. C'est un Dieu combattu, chétif, repoussé, misérable. Comment les infortunés ne se pencheraient-ils pas vers cet homme de douleurs? Est-ce qu'une affinité réelle n'existe pas entre eux et lui? Est-ce qu'il n'est pas logique que le visage couronné

d'épines du Crucifié hante les insomnies des déshérités de la puissance, du succès, de la fortune, de la gloire?

Le front ensanglanté du Christ a séduit notre peintre. Il nous a montré le Sauveur élevé en croix. Ascension terrible. Puis la douce vision ne s'est pas dissipée. Le Brun s'est attaché à l'étude de ce drame divin. On l'a vu reprendre ses pinceaux, donner un pendant au *Crucifiement* dans la *Descente de croix*.

Mais la vision revenait toujours. L'artiste ne parvenait pas à détacher son regard de la face du Sauveur. Allait-il poursuivre, dans l'ordre du temps, l'interprétation des faits mémorables retracés par les saintes lettres? La Pâque glorieuse, Emmaüs, les adieux triomphants du mont des Oliviers, l'inspireraient sans doute, et le Christ vainqueur allait obtenir son hommage? Il n'en fut rien. Le Brun s'était déshabitué des triomphes. Il vivait en colloque avec la douleur, et la douleur seulement l'attirait. Redescendant par la pensée le long de la voie douloureuse, il se représenta le Christ en marche vers le Calvaire et fléchissant sous sa croix trop lourde.

Le désordre de cette marche au supplice est rendu de main d'artiste. Le cortège, formé de cavaliers et de piétons, d'hommes et de femmes, de sonneurs de trompe et de manœuvres chargés d'échelles, débouche de la porte de Jérusalem et s'engage à travers les rampes abruptes de la montagne. Au centre, le Christ tombé sur les genoux et traîné violemment par des soldats qui l'ont lié de cordes. D'autres soldats obligent Simon le Cyrénéen, nonchalamment assis à terre au pied d'un platane, à se lever et à porter la croix du condamné. La Vierge éplorée s'avançant vers son Fils; saint Jean qui essaye de la retenir; la Madeleine en pleurs, les mains croisées sur sa poitrine, les yeux au ciel; une sainte femme à genoux près de la Vierge, jetant un regard de compassion sur le Christ, donnent à cette toile un aspect saisissant et mâle. Le Sauveur, je l'accorde, y apparaît défaillant, mais la tranquillité de ses traits, les lignes sévères de sa longue tunique, l'attitude simple et digne qu'il a voulu garder dans sa chute, sont autant de signes dont le peintre s'est habilement servi pour marquer la nature surhumaine du supplicié.

La vision revenait toujours. Le peintre n'était pas maître d'en détacher son regard. D'ailleurs, il n'y songeait point. Quelques mois seulement le séparaient de la mort, et la contemplation prolongée de la figure du Christ n'avait rien qui dût l'effrayer. Comment ai-je pu dire tout à l'heure que Le Brun s'était déshabitué des triomphes? Le voici de nouveau devant son chevalet, et c'est l'*Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem* qu'il retrace. N'est-ce donc pas une scène triomphale? Il est vrai, mais combien éphémères ont été les acclamations, l'enthousiasme du peuple toujours prompt à reprendre la souveraineté qu'il décerne!

L'*Entrée dans Jérusalem* est admirablement composée. Le Brun n'a pas eu pour objet

IMPRIMERIE NATIONALE.

de représenter une foule en délire faisant escorte à un personnage monté sur une ânesse. Ce serait mal connaître notre peintre que de supposer qu'il se soit trouvé satisfait par cette donnée banale. Jésus-Christ est au centre, sur la monture pacifique que lui prête l'Évangile. Il s'avance, les mains ouvertes, non pas en conquérant, mais en Sauveur. Le cortège se dirige vers la porte de la ville. Les apôtres, le peuple, des enfants et des femmes s'empressent autour du Christ. Des draperies sont placées à terre sous les pieds de l'ânesse. De jeunes hommes émondent des arbres, d'autres jettent les palmes à profusion sur le passage de l'Homme-Dieu. Mais le vrai tribut qui ne convient qu'à Jésus-Christ, c'est l'adoration du centenier prosterné au-devant du Sauveur; ce sont les fleurs que répand la fille de Jaïre ressuscitée et conduite par une vieille femme; c'est la présence du paralytique assis à terre près de la piscine dont les eaux l'ont guéri. Ce qui distingue entre tous ce triomphe d'un jour, ce sont les Pharisiens jaloux, dispersés çà et là sur la toile, et dont la pose orgueilleuse, les riches vêtements, l'œil ardent et sceptique, laissent pressentir les accusations du prétoire. Il semble que le peintre se soit plu à résumer dans ce tableau les bienfaits du Christ afin de rendre plus frappants l'enthousiasme des humbles et la froide rancune des sectaires.

Cette peinture fut achevée au printemps de 1689. « Le 13 avril, écrit un contemporain, M. Le Brun porta au Roi le tableau de l'*Entrée dans Jérusalem,* qui fut reçu avec un plaisir singulier. Sa Majesté lui en fit un si grand accueil et prenait un si grand plaisir de le faire voir à toute sa cour, que ce même tableau ayant été la semaine ensuite apporté à Paris, je n'ai point marqué que toutes les personnes de qualité et de lettres aient eu un si grand empressement de venir voir ses autres ouvrages que celui-ci[1]. »

La vision revenait toujours.

Une fois encore Le Brun se remit à l'œuvre et peignit en l'année 1689 la *Nativité du Sauveur*. Notre lecteur connaît cette toile dans laquelle la Vierge, assise près d'un feu de chaume, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus que la foule des bergers vient adorer. Des chœurs d'anges dominent la scène. Saint Joseph joint les mains et lève les yeux vers le ciel; un pasteur, à genoux, pose les deux mains sur le sol. La foule exprime la surprise, le respect, l'admiration, l'amour. Par sa simplicité naïve, elle s'unit à l'*Hosanna* pacifique des chérubins.

Cette toile est la dernière que le peintre ait achevée. On n'y découvre aucune trace de lassitude ou de faiblesse. Cédant à son penchant accoutumé, Le Brun n'a pas omis de s'imposer quelque difficulté nouvelle dans l'exécution de ce tableau. La scène est éclairée par un triple foyer. La clarté d'un flambeau, celle du feu de chaume et la lumière natu-

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 72.

relle projettent leurs rayons sur les personnages, les parois rustiques de l'étable, les ustensiles grossiers disséminés dans ce réduit. Et quelque malaisé que semblât le jeu compliqué de ces lumières différentes, le peintre a su résoudre avec une rare sûreté et une grande harmonie le problème pittoresque qu'il s'était imposé.

La vision revenait toujours.

A l'exemple de Léonard et de Poussin, Le Brun voulut peindre le dernier banquet de Jésus-Christ. Il traça d'un crayon délibéré une esquisse de la *Cène*. Mais la maladie vint l'enlever à son œuvre lorsque sa toile n'était qu'ébauchée.

C'est au cours de l'été de 1689 que le peintre fut mortellement atteint. Il habitait sa maison de Montmorency. Son état languissant dura plusieurs mois. Un de ses amis, l'abbé de Saint-Ussans, le vint voir, et ayant admiré sa *Nativité du Sauveur*, aujourd'hui au Louvre, il composa sur ce tableau des vers, publiés depuis, qu'il fit tenir à Helvétius, le célèbre médecin hollandais, en crédit à la cour pour avoir guéri le Grand Dauphin [1]. C'est Helvétius qui donna ses soins à Le Brun [2].

Au début de l'hiver, on transporta le peintre aux Gobelins. Son état ne tarda pas à s'aggraver. Est-il défendu de penser que la situation politique influa sur le tempérament du malade? Sans qu'on eût le loisir d'y songer, Le Brun se trouvait cruellement frappé par les expédients auxquels Louis XIV avait recours en ces tristes temps. C'est l'heure de la deuxième coalition. Les provocations du roi de France ont lassé l'Europe. La guerre

[1] C'est presque un poème descriptif que M. de Saint-Glas, abbé de Saint-Ussans, fit paraître, à l'occasion du tableau de la *Nativité*, chez l'imprimeur J. Cusson (Paris, 1689, in-8°, 3 pages), et reproduit dans la *Revue universelle des arts* (livraison de mai 1865, tome XXI, p. 120-122). En voici les derniers vers :

C'est ainsi qu'en peu de moments
Le ciel en ma faveur forçant l'ordre des temps,
A du Christ devant moi rappelé la naissance,
Et tous les traits en ont frappé mes sens
Jusqu'à la moindre circonstance.
Admire, cher amy, ce bonheur peu commun :
Ce que je viens de te décrire,
Luc nous l'a rapporté, tu n'as fait que le lire,
Et moy, présent à tout, je l'ay vu chez Le Brun.

[2] Nous empruntons ce renseignement à Nivelon (Mss., fol. 377). Guillet de Saint-Georges se borne à dire que Louis XIV fit visiter Le Brun « par son médecin ». (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 48.) Ce texte manque de clarté pour nous. On pourrait supposer, d'après Guillet, que l'artiste fut traité par Daquin, alors premier médecin du Roi. Daquin fut peut-être chargé de voir accidentellement le malade, mais ce fut Jean-Adrien Helvétius, aïeul du philosophe, qui assista Le Brun durant ses derniers mois. Ce choix est, à notre avis, un indice. Personne, que nous sachions, n'a défini le caractère du mal qui a triomphé du Premier Peintre. Nivelon écrit que ce fut « un cours naturel que l'on crut devoir arrêter ». (Mss., fol. 379.) Il est permis de penser que Nivelon désigne par ces mots la phlegmasie intestinale ou dysenterie. Or, la réputation d'Helvétius repose précisément sur son adresse à combattre cette maladie par l'ipécacuana dont il fut en France l'un des premiers propagateurs. C'est à l'aide de cet arcane qu'Helvétius s'était rendu maître d'une dysenterie dont souffrait le Grand Dauphin. Cette cure lui valut les titres d'écuyer, de conseiller du Roi et de médecin inspecteur général des hôpitaux de la Flandre française. Ajoutons qu'Helvétius avait publié en 1688, c'est-à-dire peu de temps avant que Le Brun eût recours à ses soins, un ouvrage intitulé : *Remèdes contre les cours de ventre* (Paris, in-12). Sommes-nous si loin, avec de pareils termes, du « cours naturel » dont parle Nivelon, et la dernière maladie de Le Brun ne demeure-t-elle pas clairement indiquée?

est imminente et les ressources sont épuisées. Alors, toutes ces pièces d'apparat enfantées par Le Brun, ciselées dans l'or et l'argent par Ballin, les caisses d'orangers et leurs brancards, les aiguières et les candélabres, les cassolettes et les girandoles sont jetés au creuset. L'orfèvrerie royale, dont l'entassement magnifique encombrait la galerie de Versailles, le Louvre, Saint-Germain, fut dirigée vers la Monnaie. Une part considérable des travaux du maître, le produit de ses veilles, les chefs-d'œuvre qui avaient propagé à travers l'Europe le juste renom de la manufacture des meubles de la Couronne, tout cela dut être anéanti. Et l'habile artisan de ces merveilles allait lui-même succomber! Ne pouvait-on surseoir à la destruction barbare de tant de pièces exquises et précieuses? Les armées sans solde, sans subsides, ne le permirent pas. La fonte commença le 9 décembre 1689. Aux Gobelins, plus d'animation, plus de travail. Les ateliers étaient déserts. Ce fut le coup de mort pour le Premier Peintre.

Le Roi s'enquit fréquemment de la santé de Le Brun. Le fils du Grand Condé l'honora de sa visite[1]. Le maître dicta ses dernières volontés le 7 février 1690[2]. Deux jours plus tard, Suzanne Butay, dûment autorisée par son mari, que les notaires déclarent être présent, faisait don à Nicolas Guérin d'une somme de 4,000 livres, « pour reconnoistre l'affection et vigilence » de ce bon serviteur[3]. Guillet de Saint-Georges parle des « grandes

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 48.

[2] Le testament de Le Brun, que nous avons inutilement cherché, a été passé devant les « notaires gardenottes » Boucher et Torinon. Leurs successeurs, Mes Courot et Dupuy, se sont mis avec la plus grande obligeance à notre disposition pour nous aider à retrouver la minute de cette pièce importante. Nos efforts n'ont pas été couronnés de succès. Un premier extrait de l'acte en question existe à la Bibliothèque nationale, département des manuscrits (Mélanges Clairambault, n° 1066, fol. 290-291). Un autre extrait est conservé aux Archives nationales (U, 1032). On trouvera ces deux extraits aux *Pièces justificatives*, document XIV.

[3] Voici, au surplus, le texte de la donation, dont une copie nous a été obligeamment communiquée par M. Henri Stein, archiviste aux Archives nationales : « Par devant les conseillers du Roy, notaires gardenottes de Sa Majesté au Chastelet de Paris soubzsignéz, fut présente dame Suzanne Butay, espouze de Charles Le Brun, escuier, seigneur de Thionville, premier peintre du Roy, directeur de ses manufactures royalles, de luy, aussy présent, auctorizée, demeurant en l'hostel royalle des Gobelins, laquelle, pour reconnoistre l'affection et vigilence qu'a eue depuis plusieurs années pour leurs affaires le sieur Nicolas Guérin, et à ce invitée par ledit sieur Le Brun son espoux, a donné et délaissé par donnation entre vifs et irrévocable audit sieur Guérin, demeurant avec eux et à ce présent et acceptant, la somme de quatre mil livres, à l'avoir et prendre par ledit sieur Guérin, ses hoirs et ayans causes, sur tous les biens présens et advenir de ladite dame Le Brun, pour les recevoir et en jouir et disposer par luy et sesdits hoirs en plaine proprietté, du jour du déceds de ladite dame Le Brun, à l'effect de laquelle jouissance, au cas que ledit sieur Le Brun survive à ladite dame son espouze, il s'est désisté de l'usufruit qui luy appartiendroit desdites quatre mil livres; cette donation faitte pour les causes susdites, et parce que telle est la vollonté de ladite dame, et pour faire insinuer les présentes, les partyes ont constitué leur procureur le porteur de cestes, luy en donnant pouvoir, car ainsy a esté accordé, promettant en outre entretenir les présentes soubz l'obligation et hypotecque de tous ses biens meubles et immeubles, présens et advenir, qu'ilz ont soubzmis à touttes justices, renonceans en ce faisant à touttes choses à ce contraires. Faict et passé audit hostel des Gobelins, l'an 1690, le neufviesme jour de febvrier, avant midy, et ont signé la minutte des présentes demeurée à Torinon l'un desdits notaires soubzsignés. Signé : Almont

marques de piété[1] » dont l'artiste donna l'exemple. Nivelon loue « sa patience et sa résignation[2] », et les paroles qu'il met sur les lèvres de son maître à ce moment suprême touchent au sublime. On dirait d'un regard élevé jeté sur un passé qu'il avait su faire, à travers mille obstacles, tout aux devoirs de l'artiste et au service du Roi. Ce sont les paroles de David à sa dernière heure que Le Brun fait entendre aux siens : « Voilà que je prends le chemin de toute chair. *Ego ingredior viam universæ terræ!* » Mais après ces mots de détachement, et comme s'il se fût senti rassuré par un retour sur son existence fidèle au culte de l'idéal, ennoblie par le travail, les luttes, les triomphes et le délaissement, il semble se répéter à lui-même les appels au courage : *Confortare et esto vir*. Relève-toi, ô mon âme, et sois virile. Et aujourd'hui encore sois fidèle à l'ordre du Seigneur ton Dieu! *Et observa custodias Domini Dei tui!*

Pressés autour de sa couche, ses proches, ses amis, recueillaient ces fiers accents comme le testament d'un homme supérieur, de la race des natures royales, selon le mot de Platon, d'un maître qui, après avoir été durant de longs jours le chef d'école, l'ordonnateur du faste d'une nation, s'éteignait, victime des deuils commençants de la Patrie, simplement, sans regrets, sans défaillances, le regard tourné vers le Dieu qui lui avait donné son génie. La France avait, en ce siècle de Louis XIV, salué bien des gloires : elle n'en avait pas connu de plus intègre.

Ainsi est entré dans la mort Charles Le Brun, le dimanche 12 février 1690, « sur les deux heures après midi[3] ».

et Tornyox. » (Archives nationales, Y, 256, f° 2 v°.) On remarquera que le testament de Le Brun, daté du 7 février, a été passé chez Boucher, tandis que cette donation est faite chez Aumont. M. Stein nous signale trois autres donations faites par l'artiste, quelques années avant sa mort; deux de ces donations sont au profit de Françoise Jolly, que nous supposons avoir été à son service, bien que la fonction de cette femme ne soit pas indiquée. Le 30 avril 1683, « une rente viagère de 500 ℔ à prendre sur une maison appartenant à Charles Le Brun, rue Neuve des Deux-Portes-Saint-Sauveur », est consentie au profit de Françoise Jolly. Le 24 juillet 1685, Le Brun et sa femme assurent à « demoiselle Françoise Jolly, majeure, demeurant avec eux à l'hostel royal des Gobelins, 800 ℔ de rente, pension viagère à prendre sur leurs maisons et appartenances situés sur le Fossé Saint-Victor ». (Archives nationales, Y, 244, fol. 26, et Y, 247, fol. 104.) A la même date du 24 juillet 1685 prend place la donation mutuelle de Le Brun et de sa femme, dont on trouvera le texte aux *Pièces justificatives*, document XIV.

[1] *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 48.

[2] Mss., fol. 380.

[3] *Ibid.*

ÉPILOGUE

L'homme et l'œuvre. — L'homme a l'intuition du rôle qui l'attend. — Le Brun libérateur de l'art à son époque. — Il substitue l'Académie de peinture à la jurande. — Marques de son jugement dans la rédaction des statuts de l'Académie. — Sa persévérance. — Ascendant de son caractère sur ceux qui l'entourent. — Élèves de Le Brun. — Son activité. — Son œuvre. — Il faut distinguer entre les institutions laissées par Le Brun et l'œuvre de l'artiste. — Le cabinet du Roi. — Les Gobelins. — L'école professionnelle. — L'école académique. — Les conférences. — L'Académie de France à Rome. — L'Académie de peinture. — Enseignement, influence, mission de l'Académie, sans cesse combattue, toujours honorée. — Les peintures de Le Brun. — Ses collaborateurs. — Son travail personnel. — Les *Batailles*. — Le Louvre, Versailles, l'hôtel Lambert. — Le maître dépossédé de sa renommée. — Les idées et les mœurs depuis le XVII^e^ siècle jusqu'à nos jours. — Mouvement de retour vers le passé. — Attardés chez Greuze et Watteau. — L'École a gardé la mémoire de Le Brun. — L'Académie de peinture honore son fondateur en 1690. — Attitude des académiciens envers Mignard. — Christophe l'aîné. — Le mémoire de Guillet de Saint-Georges. — Noël Coypel. — Le manuscrit de Claude Nivelon. — Coyzevox sculpte le tombeau de Le Brun à la demande de Suzanne Butay. — Charles Perrault. — Pierre Drevet. — Jean-Jacques Caffiéri. — Taraval, Durameau, J.-J. Lagrenée, Callet, Renou et la galerie d'Apollon. — J.-B. Massé et la galerie de Versailles. — Claude-François Desportes compose un travail sur Le Brun. — Meynier, Devéria, Duban, Delacroix, MM. Muller, Cavelier et la galerie d'Apollon. — Les *Batailles*. — Ingres donne place à Le Brun parmi les *Homérides*. — L'Académie des beaux-arts et l'histoire de Le Brun. — Opinion de Sainte-Beuve sur la manière d'écrire la biographie des grands hommes. — Il faut parler des maîtres à loisir, sans lassitude et avec amour.

L'homme et l'œuvre nous sont connus.

L'homme avait reçu les dons les plus rares. Le Brun posséda l'élévation, le jugement, la persévérance et l'activité.

Sa vie est une par l'intuition du rôle qui l'attendait et l'effort constant qu'il mit à le bien remplir. Elle est une par la logique de son enseignement et l'ampleur de son œuvre.

Une gloire qui lui est personnelle, c'est d'avoir séparé l'artiste de l'artisan, l'homme d'inspiration de l'homme de métier, le maître d'œuvre du manœuvre. Le seul contact de l'art avec le métier eût établi un voisinage dangereux. Mais l'art vivait en tutelle sous l'autorité des jurandes! Au péril s'ajoutait ainsi l'humiliation. Il fallait rompre. L'ancienne économie du travail avait fait son temps. Aux résultats heureux obtenus par les corporations en des jours déjà lointains avaient succédé des abus de toute nature, des charges, des vexations, des entraves sans cesse renaissants, presque insurmontables.

Le Brun a été le libérateur. C'est lui qui a rompu les liens dans lesquels l'artiste se sentait vivre sans initiative, sans dignité. Que plus d'un maître, son contemporain, se soit, comme lui, préoccupé d'une situation jugée intolérable; que notre artiste ait eu des

coopérateurs dans l'œuvre d'affranchissement, nous n'avons garde de le contester. Mais c'est à Le Brun que ces hommes clairvoyants en réfèrent dès le premier jour, et c'est lui qui, pendant dix-sept ans, se tiendra ferme sur la brèche afin d'assurer à l'art une victoire toujours disputée. Il nous apparaît inébranlable au milieu de l'hésitation générale, de concessions téméraires, de rapprochements intéressés, de pactes illusoires et violés. En un mot, il fait preuve d'intuition. C'est d'un regard pénétrant qu'il juge le conflit engagé. Son intelligence s'applique à y mettre un terme.

Brusquer la victoire est moins difficile, il est vrai, que d'en tirer profit. Un éclair de génie décide parfois du succès; on ne gouverne qu'avec prudence et maturité. L'art affranchi du joug des maîtrises, l'artiste rendu à la liberté, la tâche des libérateurs se trouvait-elle remplie? Non. Il devenait nécessaire de remplacer une institution par une autre. La liberté n'est profitable que si elle est pratiquée avec harmonie et avec respect. A ces hommes, naguère encore enrôlés sous l'oriflamme des maîtrises, il manquait un centre, un appui.

Ce centre fut l'Académie de peinture. Une académie est une société. Les sociétés ne sauraient vivre sans lois. L'Académie avait donc besoin d'une organisation. Comment Le Brun entendrait-il la direction de ce corps d'élite dont les destinées seraient celles de l'art dans notre pays?

« La première conjecture qui se forme d'un prince, a dit un moraliste, se tire de ceux qui l'entourent. » A ce compte, jamais prince ne parut plus grand que notre artiste, car ceux qui l'entourent à l'Académie sont sans nombre, et beaucoup sont des maîtres. C'est donc que Le Brun, homme de jugement, a compris dans son acception la plus noble l'exercice de l'autorité.

Gouverner, c'est instruire et diriger. Le soir même où les douze Anciens fondent l'Académie, on les voit ouvrir une école. Le Brun enseigne. Puis, à l'éducateur succède l'homme de la règle, l'officier supérieur d'un grand corps, habile à contenir ses pairs dans une dépendance honorée.

L'intuition lui a marqué sa voie, le jugement l'aide à la tracer en tenant compte des principes et des faits. Ce n'est pas assez. La pierre de touche des œuvres humaines, c'est la durée. Or, le hasard, les circonstances, travaillent incessamment contre l'homme. Ce sont des adversaires de toutes les heures. Tôt ou tard l'homme sans vigilance est surpris.

Le Brun ne permet pas au hasard de le dépouiller. Pendant un demi-siècle, il fait preuve d'une volonté persévérante. Nous l'avons vu débuter par une leçon de dessin le 1er février 1648 aux élèves de l'école académique; le dernier acte de sa vie publique, le 24 septembre 1689, sera la distribution du prix de Rome qu'il viendra présider à la

place de Louvois[1]. Et, entre ces deux dates, son ascendant, sa popularité, n'ont pas souffert. S'il se démet, par déférence, des charges dont l'unanime suffrage de ses émules ne cesse de l'investir, une élection nouvelle le replace à la tête de l'Académie; on accroît ses fonctions; son pouvoir est plus entier. Et nous ne saurions admettre que ce soit au Premier Peintre ou au directeur des Gobelins que de pareils hommages aient été rendus. Ils s'adressent bien plutôt à l'artiste. Ses relations en témoignent. Nous l'avons vu s'asseoir à tous les foyers. Chaque fête intime le réclame. Il est présent aux joies et partage les deuils de ses confrères. C'est qu'une volonté ferme et persévérante a déjà le don de subjuguer. Mais lorsque la droiture jette un dernier éclat sur la volonté; lorsque l'homme, invariable dans ses desseins, l'est aussi dans ses affections, le caractère, si justement appelé le génie de l'action, se dégage et impose. Le maître s'est montré fidèle à la mémoire de Poussin, de Fouquet et de Colbert. Prompt à discerner le talent de ceux qui l'entourent, malgré la parole de La Bruyère : « Personne presque ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre », c'est à peine si l'on voudrait entreprendre le dénombrement des élèves de Le Brun. Berain le père, Claude Nivelon, Antoine-René Houasse, Charles de la Fosse, Claude Le Fèvre, Nicolas de Plate-Montagne, François Verdier, Gabriel Le Brun, frère du Premier Peintre, Joseph Vivien, Guy-Louis Vernansal, le peintre d'architecture Nicolas Viviani[2], Michel II Corneille[3], Louis Testelin[4], Alexandre Ubelesqui, Grégoire Brandmuller[5], les graveurs Gilles Rousselet[6] et Étienne Picart[7],

[1] C'est au début de cette même année 1689, le 29 janvier, que l'Académie, présidée par Le Brun, s'occupait de l'établissement d'une école d'art à Bordeaux, conformément à l'ordonnance de 1676. On connaît l'esprit et le but de cette ordonnance rendue par Louis XIV à l'instigation de Colbert et de Le Brun. Ce n'est point la faute du Premier Peintre si cette floraison d'écoles d'art dont notre époque a le droit d'être fière n'a pas coïncidé avec la période de tranquillité dont jouit l'Académie durant les dix ou douze dernières années de Colbert. (On peut lire à ce point de vue les *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. I, II et III, *passim;* et la première partie de l'étude de M. J. Delpit : « Établissement de l'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux », dans la *Revue universelle des arts*, t. X, p. 49-64.) — Au sujet du prix de Rome, il n'est pas sans intérêt de se rappeler avec quel esprit libéral Le Brun voulait qu'il fût distribué. En 1680, l'Académie juge *ex æquo* deux élèves qui ont fait le concours de peinture, mais Le Brun est absent. On remet à une séance prochaine le prononcé du jugement. Ceci se passe le 28 septembre. Le 5 octobre, notre peintre fait voter l'envoi à Rome des deux concurrents pour le prix de peinture et des deux concurrents pour le prix de sculpture. (Voir *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 172-174.)

[2] Voir sur cet artiste, qui fut reçu académicien le 3 octobre 1682, les *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. II, p. 230, et d'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, t. IV, p. 136.

[3] *Abecedario* de P.-J. Mariette, t. II, p. 8.

[4] On sait combien les peintures de Louis Testelin se rapprochent de celles de Le Brun dont il fut l'ami et l'appréciateur enthousiaste. Ce n'est pas trop dire que de constater la réelle influence de notre artiste sur Testelin, son condisciple dans l'atelier de Simon Vouet.

[5] Voir plus haut, chap. VIII, p. 281, note.

[6] P.-J. Mariette dit expressément que « l'étroite amitié qu'il [Rousselet] avoit contractée dès sa plus grande jeunesse avec l'illustre Charles Le Brun avoit beaucoup contribué à luy former le goût ». (*Abecedario*. t. V, p. 54.)

[7] « Étienne Picart, écrit encore Mariette, fut assez heureux pour trouver l'une et l'autre [la bonne éducation et la capacité] auprès de Gilles Rousselet, excellent graveur, chez qui on le mit fort jeune, pour apprendre la graveure, et il eut outre cela le bonheur de rencontrer

IMPRIMERIE NATIONALE.

Louis Laguerre, fixé en Angleterre et chanté par Pope, le compagnon de voyage du marquis de Nointel, notre ambassadeur à Constantinople, Jacques Carrey à jamais célèbre par ses inestimables dessins du Parthénon relevés avant les destructions sacrilèges du doge Francesco Morosini[1], sont les plus connus des élèves du maître. Mais combien d'autres, tels que Jacques Prou[2], Robert Le Lorrain[3] et Hyacinthe Rigaud[4], lui furent redevables de leur vocation? Combien parmi ses innombrables collaborateurs, sans excepter Girardon, sont en fait ses disciples[5]? Lui-même n'a-t-il pas dit, dans une occasion solennelle, où des créatures de Louvois l'obligeaient à se défendre, «que s'il ne s'étoit appliqué qu'à ses ouvrages, il n'auroit pas fait tant d'habiles gens qui s'étoient formés sous lui»? Ne nous attardons pas à chercher le secret de l'ascendant de Le Brun. Il le tenait de lui seul[6].

Et cependant quelque chose encore est plus surprenant que l'élévation de la pensée, la sûreté du jugement, la persévérance de la volonté chez Le Brun. Cette chose, c'est l'activité. Infatigable, il produit sans relâche. Son imagination féconde, sa main rapide, couvrent les palais et les temples de pages étudiées, neuves, remarquables, parfois superbes. Tous les genres, un seul excepté, le paysage, lui sont familiers. L'histoire proprement dite, l'allégorie[7], les batailles, l'art chrétien, le portrait, le décor, le trouvent

en sa personne un intime amy de l'illustre Ch. Le Brun qui, en luy permettant de venir dessiner chez lui, prenoit la peinne de corriger ses desseins et de l'aider de ses conseils.» (*Abecedario*, t. IV, p. 148.) — Nous savons quelle haute estime Le Brun professait pour les graveurs, et certaine dépêche de Colbert enjoignant, le 10 février 1683, au lieutenant de police, M. de la Reynie, d'avoir à protéger les graveurs en taille-douce, troublés par les agissements des graveurs de cachets, a été certainement inspirée, sinon dictée par le Premier Peintre. (Voir *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 435.)

(1) Les deux frontons du Parthénon, dessinés en 1674 par Carrey et détruits par les Vénitiens lors de la prise d'Athènes en 1687, ont été maintes fois reproduits. On en trouvera des lithographies dans l'ouvrage anglais *Travels in Albania and other provinces of Turkey, in 1809 and 1810*, by the right hon. Lord Brougton, G. C. B. (London, 1858, 2 vol. in-8°, t. II, p. 444.) Le comte de Clarac a fait graver au trait une vue d'ensemble du fronton oriental et les détails du fronton occidental. (Voir *Musée de sculpture antique et moderne;* Paris, Imprimerie nationale, 1841-1853, texte, 6 vol. in-8° et pl., 6 vol. in-8° oblong, pl. 822-824, t. V.)

(2) Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 83.

(3) *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 211.

(4) *Ibid.*, t. II, p. 115 et 131.

(5) A titre de simple curiosité, ne pouvons-nous rappeler ici «M. de l'Hermitage, qui, sous le nom de Deniau, a pendant cinq ans travaillé sous le fameux M. Le Brun»? Nous empruntons ces lignes au *Mercure galant* d'octobre 1685 (p. 184), où se trouve la relation d'une fête en l'honneur de la duchesse de Richelieu. De la Guestière, «peintre du Roy», et de la Brière, portraitiste, sont également nommés dans cette relation. *Le Mercure* ajoute que ces trois artistes sont originaires «de Richelieu».

(6) L'erreur, tenace par sa nature, a toujours prise sur l'esprit humain. Notre lecteur ne se sent-il pas encore édifié par les pages qui précèdent sur la prétendue tyrannie de Le Brun à l'égard des artistes de son temps? Qu'il recoure aux considérations éloquentes et très justes suggérées à Jal par cette question sans cesse controversée. (Voir *Dictionnaire critique*, p. 253, 478 et 997.)

(7) Voici ce qu'écrit un témoin de la vie de Le Brun vers 1690 : «Il faut se souvenir qu'après la mort de M. Colbert, les envieux de M. Le Brun ont tâché de donner du dégoût pour ses ouvrages à cause de l'allégorie dont il se sert pendant que l'on leur a vu faire de

également préparé. Et les sculpteurs, les mosaïstes, les orfèvres, les lapidaires, les tapissiers, les ébénistes, les fondeurs, que sais-je? reçoivent de sa main des modèles dans lesquels les lois essentielles de leur art sont toujours respectées. Et ces œuvres multiples n'entravent en Le Brun ni le directeur de l'Académie, ni le professeur, ni le conférencier, ni le promoteur de l'Académie de France, ni le garde des tableaux du Roi.

Soit; son activité fut prodigieuse. Mais nous venons de dire que toute sanction appartient au temps. Ce juge difficile a-t-il épargné l'œuvre de Le Brun? Il est naturel que l'opinion des contemporains nous aide à connaître l'homme. Quant à l'œuvre, nous pouvons craindre que les obligés du maître ne l'aient pas appréciée avec un absolu désintéressement. Qu'importe, puisque l'œuvre survit à l'homme? Observons l'œuvre dans la durée. Quel en est l'éclat ou le bienfait?

Tout d'abord, il y a lieu de distinguer entre les institutions et les peintures, puisque le maître, ayant fait deux parts de sa vie, n'est pas moins grand peut-être par ses fondations que par les ouvrages de sa main.

Le temps n'a rien détruit des institutions créées ou développées par Le Brun. Le cabinet du Roi, les Gobelins et l'école professionnelle qui en dépendait, l'Académie de peinture, son école, les conférences, l'Académie de France à Rome, toutes ces fondations, reliées entre elles dans un ordre plein de logique, subsistent de nos jours. Plusieurs sans doute ont été profondément modifiées, mais la trace du fondateur n'est pas effacée.

Le cabinet du Roi porte aujourd'hui la dénomination de musée du Louvre. Parmi les toiles et les dessins les plus admirés, combien ont fait partie du cabinet de Mazarin, de Fouquet, de Jabach, et sont entrés dans la collection de Louis XIV sur la désignation ou par l'entremise de Le Brun?

Les Gobelins, dépossédés de la fabrication des pièces d'orfèvrerie, des meubles, des statues de métal, demeurent la manufacture nationale des tapisseries. Certains règlements dictés par Le Brun y sont toujours en vigueur.

Les écoles professionnelles ont pris une importance considérable. Au dernier siècle, Bachelier, s'inspirant de l'exemple de notre peintre, ouvrait une maison d'enseignement pour les ouvriers d'art. Mais ce que nous savons du fonctionnement de l'école des

merveilleux efforts pour l'imiter dans cette partie qu'ils condamnoient; l'on en peut citer plusieurs exemples, entre autres cette Thèse de M. Mignard où il a tâché de traiter son sujet allégoriquement; mais l'allégorie en est si grossière qu'il paroît bien qu'il a ignoré l'art.» (*Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 53.) La rivalité de Mignard et de Le Brun ne se trouva-t-elle point envenimée par l'impuissance du premier à se signaler dans un ordre de sujets qui étaient pour le second des occasions de succès? Les lignes qu'on vient de lire jettent une certaine lumière sur cette source de conflits entre les deux maîtres. Elles ne sont pas moins instructives sur la défaveur qui commença de s'attacher aux sujets allégoriques vers 1685, époque à laquelle nous avons vu Le Brun s'adonner exclusivement à la peinture religieuse.

Gobelins nous permet de découvrir dans la maison de Bachelier plus d'une application des principes émis par Le Brun.

L'école académique est devenue l'École des beaux-arts.

Les conférences se sont multipliées. Le Collège de France, la Bibliothèque nationale et l'École des beaux-arts possèdent des chaires d'esthétique ou d'histoire de l'art.

L'Académie de France à Rome obéit aux mêmes ordonnances et tend au même but qu'il y a deux siècles.

L'Académie de peinture s'est transformée. Son fondateur l'avait voulue hospitalière à tous. Le nombre de ses membres demeurait illimité. Moins vaste est l'enceinte de l'Académie des beaux-arts. Une main parcimonieuse en a compté les sièges. Mais Le Brun ne saurait être fait responsable d'une réglementation récente. Son œuvre a été diminuée. La société grande et forte instituée par lui, ayant ses statuts, son initiative, sa personnalité, sa libre allure, est devenue captive de par la loi du 3 brumaire an IV. La troisième classe de l'Institut ne disposa d'abord que de douze places de peintres ou de sculpteurs! Depuis lors, le législateur a cru se montrer libéral en offrant vingt-six sièges aux peintres, aux statuaires et aux graveurs. Nous sommes loin de Le Brun! Les statuts de 1648 ont une portée que n'ont pas l'arrêté de pluviôse an XI ou l'ordonnance de mars 1816. Mais si l'Académie a été réduite dans ses membres, du moins ne l'a-t-on pas vue se désintéresser des principes dont la défense lui est chère depuis plus de deux siècles. Ici, une question surgit. N'essayons pas de nous y soustraire. Parlons en toute franchise.

Les esprits opposés à l'Académie ont fait un grief à Le Brun de la plus mémorable des fondations à laquelle il ait contribué. Les adversaires de l'institution, il est vrai, ne songent pas à en étudier l'origine. Le caractère initial de l'œuvre leur échappe. Ils ne s'inquiètent point de savoir si Le Brun est antérieur d'un siècle à Turgot. Ne nous lassons pas de le rappeler, sans Le Brun, les maîtrises auraient eu raison de l'artiste pendant plus de cent ans. Les détracteurs de l'Académie n'oseraient sans doute blâmer la création, en plein XVII^e^ siècle, d'une société rivale des jurandes? L'Académie de peinture, à son début, est-elle autre chose? Non. Pourquoi donc l'Académie des beaux-arts, héritière d'une institution libératrice, a-t-elle à compter avec tant d'opposants? D'où viennent-ils? Quel est leur but? Où puisent-ils de sérieuses raisons de s'émouvoir en face d'une société tenue de vivre dans d'étroites limites, incapable de se ressaisir et de se développer à son gré? La réponse est aisée. Ce qui tient en haleine les adversaires de l'institution, ce qui les trouble, c'est l'influence qu'exerce l'Académie depuis deux cents ans. On la dit stationnaire dans sa force. On lui reproche une sorte d'immobilité[1]. Son

[1] Ces critiques datent de loin. Dès 1665, au palais Mazarin, Roland Lefebvre, dit Lefebvre de Venise, se plaignait de l'Académie au Cavalier Bernin! (Voir *Journal du voyage du Cavalier Bernin*, p. 87.)

enseignement est combattu. Dans la langue usuelle, on se plaît à répéter, en présence d'une peinture incolore et froide, qu'elle est conçue dans le style académique.

Qu'y a-t-il de fondé dans ces reproches? L'Académie vit au grand jour. Elle se recrute parmi les maîtres. Essayer de nommer ses membres depuis son origine, ce serait évoquer le souvenir de tous ceux qui ont marqué dans l'École. L'enseignement de l'Académie, durant cette longue période, a donc nécessairement subi les fluctuations du goût. L'immobilité que l'on prête à l'institution n'est qu'apparente[1].

Toutefois, l'Académie, quelle que soit l'heure, se rend compte qu'un dépôt lui demeure confié. Elle doit défendre la tradition. Elle est la gardienne du génie. De là, son rôle de modératrice. Aux élans, à la fougue des novateurs, elle oppose la leçon des aïeux. C'est par ses lèvres que se transmet la doctrine.

Or, le tempérament français, fait de hardiesse et de mesure, obéit perpétuellement à des courants contraires. L'École se divise en deux camps. Deux groupes sont en présence. L'impétuosité, l'audace, l'ardente recherche de l'inconnu, l'horreur du joug, portée jusqu'à l'indiscipline, caractérisent le premier groupe. Dans l'autre ont pris place les hommes assagis, prudents, épris de beauté sévère, en colloque avec l'idéal. A de certaines heures, la lutte devient intense, l'attaque sans merci. D'une part, les esprits avides de nouveauté. De l'autre, les gardiens de la tradition. La prééminence du dessin sur le coloris, l'orientation de l'artiste vers l'antique ou vers la nature, l'étude des maîtres étrangers, le culte de l'art national, servent d'aliment, suivant l'heure, aux chocs renouvelés des deux camps. Puis le combat s'apaise. Une trêve se conclut. Les groupes se rapprochent et se confondent. Alors les lutteurs de la veille s'interrogent. Ils sentent que l'audace n'est pas tout. La mesure, la retenue, la distinction, la grâce, les attirent. Ils entrent en pleine possession de leur génie. De novateurs qu'ils étaient naguère, leur tempérament les fait hommes de doctrine. Ils se détachent d'un groupe et vont se ranger dans l'autre. On avait pu croire à une lutte implacable; ce n'était qu'une joute passionnée, prélude obligé d'une évolution. Et quand une génération nouvelle entre en ligne, quand les rangs se reforment, la tradition n'a pas de plus sages défenseurs que ceux qui tenaient autrefois la tête des assaillants. S'il était besoin de rappeler des noms, nous pourrions

[1] Il n'est pas permis d'oublier que si Antoine Watteau n'obtint qu'un second prix en 1709, lorsqu'il concourut pour aller à Rome, il fut agréé dès 1712 à l'Académie où les élèves de Le Brun tenaient encore une large place. Watteau laissa s'écouler cinq années avant de présenter le tableau sur lequel devait être prononcée son admission à titre d'académicien. Par une faveur des plus rares, l'Académie avait laissé au nouveau candidat le choix du sujet qu'il devait traiter. De pareilles avances au peintre de Valenciennes, de la part des tenants de l'art officiel, tel qu'on l'avait pratiqué depuis trois quarts de siècle, sont plus explicites que tous les raisonnements et permettent de douter de l'esprit de parti que l'on impute si volontiers à l'Académie. Le samedi 28 août 1717, Watteau fut admis sur la présentation de sa toile l'*Embarquement pour l'île de Cythère*. (Voir *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. IV, p. 91-92, 150 et 252.) Cette admission ne témoigne-t-elle pas d'une réelle indépendance?

citer celui d'un peintre de nos jours qui, à maintes reprises, s'est efforcé de pénétrer à l'Académie. Ce peintre, c'est Delacroix.

L'Académie sera sans cesse combattue, mais on l'honorera toujours.

Un artiste l'a fondée; un autre l'a détruite aux jours les plus sombres de notre histoire, mais des mains intelligentes l'ont aussitôt relevée. Nous ne voulons pas dire qu'elle soit à l'abri de l'erreur — quelles œuvres humaines jouissent de ce privilège? — mais nous la croyons nécessaire et durable parce que le bon sens nous avertit que la tradition dans les lettres et dans l'art est un patrimoine trop précieux pour qu'on doive le jeter au vent.

Un trésor veut être gardé par une élite.

Charles Le Brun avait-il prévu, en fondant l'Académie, que cette institution répondrait aux aspirations élevées du tempérament français? Nous l'ignorons. Mais, les faits le prouvent, depuis deux cents ans, à de rares exceptions, tous les hommes éminents dans l'École se sont fait gloire d'appartenir à ce corps qui les distinguait entre leurs pairs. Le Brun n'eût-il été que le promoteur d'une compagnie tant de fois illustre qu'il faudrait encore lui savoir gré de cette création.

Cependant l'économiste, l'administrateur — ces deux titres peuvent être appliqués au maître — restent distancés par le peintre.

L'œuvre de Le Brun dépasse les proportions ordinaires. Encore que les artistes de son époque se soient montrés pour la plupart d'une fécondité surprenante, entre tous, il est peut-être le plus fertile. Je ne veux pas chercher ses auxiliaires. S'ils ont été de plus d'une sorte, leur dépendance, leur docilité, trahissent l'universalité de ses aptitudes. On n'impose au statuaire, à l'architecte, à l'orfèvre, au lapidaire, au joaillier, qu'en lui parlant sa propre langue. Le peintre lui-même n'obéit au peintre qu'à la condition de s'être fait son disciple, d'être surveillé, repris, dirigé, soutenu par le maître attentif et capable. D'ailleurs, combien de pages sont presque entièrement peintes par Le Brun! Les *Batailles*, les scènes d'histoire de la Grande Galerie, les portraits surtout, ne sont dus, sauf quelques détails, qu'à son seul pinceau. Nous l'avons dit, Poussin et Le Sueur sont plus hauts que lui dans l'École, mais après eux vient Le Brun.

Ses *Batailles* sont hors de pair. L'antiquité radieuse, imposante, à la fois barbare et magnifique, se déploie sur ses vastes toiles avec l'ampleur de peuples qui s'agitent. Sans doute, Louis David ne saisira pas l'antiquité sous le même jour. Plus sobre, plus sculptural sera le chef d'école en ce siècle. Le Brun ne s'est pas affranchi des tendances de son époque. Il a peint les anciens dans le faste. Cesse-t-il d'être vrai? L'antiquité n'a-t-elle pas connu l'opulence, l'éclat, les riches armures, les étoffes précieuses, le luxe efféminé? L'antiquité, telle que l'a vue Le Brun, est éminemment pittoresque. Ses *Batailles* font songer aux fresques épiques du Vatican.

La galerie d'Apollon, la Grande Galerie de Versailles, l'hôtel Lambert, c'est le XVII^e^ siècle dans sa parure, c'est Louis XIV et sa cour, c'est l'or qui ruisselle, c'est une date et c'est une nation. Qu'importe que l'habile artisan de ces grandes pages ait regardé les Carrache! Ce qu'il faut avant tout observer en de pareilles œuvres, ce n'est pas le procédé, c'est l'ensemble. Or, à quelque grammaire que se soit instruit Le Brun, son accent n'a rien d'étranger, son style est français. Il se tient aussi rapproché de Le Sueur et de Poussin que de tout autre maître. Ce qui crée peut-être son infériorité, c'est l'action immédiate, directe, de son siècle, de son entourage sur son pinceau. Le Brun subit à toute heure l'influence du milieu dans lequel il vit. Ne le lui reprochons pas. La France n'a point à répudier le siècle de Louis XIV, et nul mieux que notre artiste n'en a fixé l'aspect. Qu'il se soit montré, plus qu'aucun autre, attentif aux événements de son époque, ainsi l'exigeait son titre de Premier Peintre, mais du moins a-t-il le talent de relever les décorations qu'on lui demande par une ordonnance toujours riche, une inépuisable souplesse à concevoir de vastes et nobles compositions. On peut d'ailleurs demeurer surpris que le souvenir des Carrache soit sans cesse évoqué à propos de Le Brun. Sans doute, notre artiste est un pèlerin de Bologne. Mais n'en est-il pas de même de Vouet, de Mignard, de presque tous nos maîtres jusqu'à Boucher? Ceux qui n'empruntent pas aux Bolonais se forment à l'école des Napolitains. Le Brun ne fait donc pas exception.

Comment expliquer que notre peintre se soit vu dépouiller de sa grande renommée? Comment l'homme et l'œuvre ont-ils été l'objet des critiques exagérées de quelques-uns, de l'indifférence du grand nombre?

L'homme a droit à l'estime. L'intégrité de sa vie est hors d'atteinte. Son existence est faite de labeur, de gloire et de délaissement. Il a connu le poids de l'injustice, et, dans la solitude de ses derniers jours, il a pu se convaincre que les joies humaines, selon le beau mot d'un poète, ne sont que des douleurs plus ou moins consolées. Sa disgrâce le grandit: on s'attache à son infortune[1].

L'œuvre est d'un maître et d'un Français.

De pareils titres semblent de nature à défier l'oubli.

Oui, sans doute, l'œuvre et le nom de Le Brun avaient droit à une popularité croissante. Mais ce n'est jamais en vain qu'on a été l'homme d'un siècle. Dans l'ordre du temps, la chaîne est fréquemment rompue. Le règne de Louis XV n'est pas la continuation du

[1] Charles-Antoine Coypel, rappelant en 1749 cette phase de la vie de Le Brun, a dit avec justesse : « Trois choses devoient lui attirer des ennemis; un mérite supérieur; une faveur éclatante et une de ces places dans lesquelles il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de satisfaire tout le monde. » (Voir *Vies des Premiers Peintres du Roi*, p. 103.) Notre artiste, au surplus, a partagé le sort de Colbert qu'il avait secondé, de Louvois dont il eut à souffrir et de bien d'autres. Les disgrâces sont fréquentes à la cour de Louis XIV.

règne de Louis XIV. Les mœurs, les événements, les lettres et l'art ont changé. Tout décline. La gravité a fait place à l'enjouement. La grâce succède à l'ampleur. Les personnages, je l'accorde, ont de l'assurance, mais ils ont aussi quelque fatuité. Leurs pères avaient plus de fonds. L'art sous Louis XV ne néglige pas l'observation de la nature, sans quoi qu'adviendrait-il? mais il oublie l'étude de l'antique. On dirait de ses chefs-d'œuvre des fragments de pourpre; de ses écrits, des pointes de javelots; mais où chercher la draperie à la trame solide et longue, la flèche d'acier fortement trempée? Puis, l'écroulement a lieu. C'est l'interrègne. Quand la France rentrera dans la paix, quand les hommes de pensée se remettront à l'œuvre, des doctrines nouvelles se feront jour. Un abîme reste béant. Il sépare deux sociétés. Le style, comme les idées, s'est modifié. Seuls les rares esprits réfléchis et indépendants remonteront jusqu'au passé. Seuls ils auront assez de bon sens pour ne pas faire le Premier Peintre de Louis XIV toujours responsable de l'insuffisance d'un Charles de la Fosse, d'un Jean Jouvenet, d'un Noël Coypel, d'un Bon Boullongne s'efforçant de soutenir le renom du maître qu'ils avaient l'ambition de remplacer [1]. Seuls les critiques studieux sauront discerner dans l'œuvre de François Lemoyne, et, plus près de nous, chez Louis David, Horace Vernet et Ingres, des traces persistantes d'une filiation que ceux-ci n'auraient pas désavouée et qui les rattache à notre artiste. Mais l'analyse patiente et libre de l'œuvre d'un peintre « officiel », bien peu songent à l'entreprendre [2]! Ainsi s'explique, selon nous, la lenteur que met notre âge à rendre justice à Le Brun. Sont-ils au surplus si nombreux ceux qui parmi nous ont regardé l'œuvre de Le Sueur ou de Poussin! Attardés chez Greuze, Boucher, Chardin, Watteau, nos contemporains ont remis à plus tard l'étude du grand siècle [3]!

Je me trompe. L'École est demeurée fidèle à la mémoire de Le Brun. De 1690 jusqu'à nos jours, le maître a été l'objet d'hommages ininterrompus.

C'est d'abord l'Académie de peinture qui demande aux Grands-Augustins un service

[1] C'est volontairement que nous omettons de ranger Pierre Dulin parmi les continuateurs de Le Brun. Dulin, élève de Bon Boullongne, a imité le Premier Peintre, mais son inexpérience à distribuer la couleur, sa mollesse, l'inhabileté dont il fait preuve dans le jet de ses draperies, ne permettent pas qu'on le rapproche du maître. Il n'est point de la branche directe.

[2] Nous venons d'écrire un mot que beaucoup de lecteurs estimeront synonyme d'une grave accusation. Nous qualifions Le Brun de peintre officiel! Un artiste de nos jours, doublé d'un écrivain de haut mérite, M. Eugène Guillaume, a dit avec justesse : « Que de froideur n'a-t-on pas pour l'art officiel! Et cependant n'est-il pas le plus élevé, celui qui écrit l'histoire et qui sert à la glorification de la patrie! Cet art n'est-il pas celui du Parthénon, l'art de Rome et de ses monuments triomphaux? Aussi l'État a-t-il son esthétique et elle n'est pas vaine. » (Discours prononcé à la distribution des prix aux élèves de l'École des beaux-arts, le 29 novembre 1885. *Journal officiel* du 5 décembre 1885.)

[3] L'un des éléments de la popularité de certains maîtres est dans le grand nombre des copies faites d'après leurs œuvres. Le Brun n'a pas bénéficié de cet avantage. On l'a peu copié. Cela s'explique. La plupart de ses peintures sont de grandes dimensions et font partie d'ensembles décoratifs dont aucun fragment ne peut être distrait sans préjudice. Autre est le sort des peintres qui ont laissé de nombreux tableaux de chevalet.

solennel pour son fondateur[1], gage de vénération qu'elle ne donnera point à Mignard[2]. Louvois et M. de la Chapelle, dont la partialité s'est démasquée dans la confiscation violente des dessins de Le Brun placés sous séquestre[3], font connaître aux académiciens l'ordre du Roi. Sa Majesté veut que Mignard soit mis à la tête de leur compagnie. Mignard n'est pas des leurs. On l'investit cependant de la plus haute charge, mais non sans consigner au procès-verbal que, par obéissance aux volontés du Roi, on déroge à la règle inscrite dans les statuts. M. de la Chapelle est présent lorsque l'Académie constate publiquement qu'elle agit par contrainte[4].

En 1691, un élève de l'école, Christophe l'aîné, « a eu la témérité d'achever et de retoucher un tableau peint par feu Monsieur Le Brun, représentant *Bacchus et Ariane;* pour punir ledit estudiant de son insolence », la compagnie l'exclut « pour toujours de

[1] Nous avons vu que Le Brun était mort le dimanche 12 février, dans l'après-midi. L'Académie se réunit en assemblée générale dès le lendemain. Le procès-verbal de cette séance atteste l'estime et l'attachement des académiciens pour le maître défunt. Il est dit dans cette pièce que « la compagnie ne peut jamais assez regretter la perte de Monsieur Le Brun à cause de ses rares qualités et de l'excellence qu'il avoit en toutes les parties de la peinture dont il faisoit la principale gloire, l'honneur de son pays et de son siècle ». Quelques lignes plus loin, nous lisons que « l'Académie, voulant suivre en cela plus tôt les grands sentiments de piété et d'humilité chrétienne que Monsieur Le Brun a faict paroistre dans sa maladie et dans les derniers momens de sa vie qu'à la vénération qu'elle a pour sa mémoire et au zèle dont elle est poussée d'en donner des témoignages publics, a arresté que l'on feroit célébrer pour luy, aux Grands-Augustins, un service solemnel où elle assistera en corps et invitera ceux qui sont amateurs de la peinture et qui sont amis de la compagnie ». On prend sur-le-champ certaines dispositions relatives à la décoration de l'église le jour de la cérémonie. Le samedi 25 février, l'Académie s'occupe des derniers détails, et le service est célébré le samedi 4 mars. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. III, p. 27-29 et 32.) — Il va sans dire que la mort de Le Brun ne passa point inaperçue des rédacteurs du *Mercure galant*. Ce recueil s'était montré trop fidèle à la fortune du maître pendant ses vingt dernières années pour que sa disparition ne fût pas déplorée avec une sincérité de bon aloi. Peut-être Guillet de Saint-Georges a-t-il tracé les pages élogieuses consacrées au Premier Peintre. (Voir *le Mercure galant* de février 1690, p. 244 et suiv.) — Dangeau sera moins enthousiaste. L'écrivain courtisan n'a pas le culte des hommes en disgrâce. Une ligne lui suffit pour annoncer la mort de Corneille. Il en accorde quatre à Le Brun. (Voir *Journal du marquis de Dangeau*, t. III, p. 66.) — Par contre, La Teulière, directeur de l'Académie de France à Rome, est plus équitable. Il se sent l'hôte de notre peintre, et, dans sa lettre du 29 juillet 1692 adressée à Villacerf, il ne craint pas de confondre dans un même éloge Le Brun et Mignard, ce qui doit lui être compté comme un acte d'indépendance, car Mignard était alors tout-puissant. (Voir *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 304.)

[2] Pierre Mignard était mort le 30 mai 1695. Ce fut seulement le 26 novembre que quelqu'un de l'Académie s'avisa de proposer la célébration d'un service « pour deffunct Monsieur Mignard, directeur de la compagnie ». Les académiciens remirent « à la première assemblée générale » pour s'occuper de la question. L'assemblée générale eut lieu le 5 décembre, en présence du marquis de Villacerf, et l'on n'eut garde d'y prononcer le nom de Mignard. Le service n'eut pas lieu. (*Ibid.*, t. III, p. 175-176.)

[3] Voir, sur l'attitude singulière de M. de la Chapelle envers la veuve et les héritiers de Le Brun, l'intéressant préambule de M. Jules Guiffrey au scellé de Charles Le Brun. (*Pièces justificatives*, document XV.)

[4] On lit au procès-verbal de la séance du 5 mars 1695 : « S'agissant de tesmoigner sa respectueuse obéissance aux volontez du Roy et sa soumission aux ordres de Monseigneur nostre protecteur... pour cette raison mesme, elle [l'Académie] a passé par dessus les formes ordinaires et ce qui est porté par les statutz qui demanderoient une succession par degrés d'académicien à adjoint-professeur, d'adjoint-professeur à professeur, » etc. (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. III, p. 31.)

IMPRIMERIE NATIONALE.

l'entrée de l'Académie» et elle veut que son jugement soit «affiché dans l'école pour servir d'exemple[1]». Guillet de Saint-Georges compose son mémoire historique sur Le Brun. Trois séances de l'année 1693 seront remplies par la lecture de ce travail. Mignard entend les deux premières parties de l'étude de Guillet. Il n'assistera pas au récit des dernières années de son prédécesseur[2]. La même année, l'Académie ordonne un nouveau tirage du portrait de Le Brun par Édelinck[3].

A la mort de Mignard, on nomme une députation «pour complimenter Madame sa veuve[4]». Quant à marquer des regrets, ne fût-ce qu'en termes vagues, l'Académie s'en dispense. L'année suivante, la comtesse de Feuquière, fille de Mignard, offre un portrait de son père à la compagnie. Celle-ci dépose la toile «sur la cheminée de la petite salle des assemblées», mais ne songe pas même à remercier la donatrice[5].

Noël Coypel, dans son *Dialogue sur le coloris*, s'exprime ainsi : «M. Le Brun est un homme d'un si rare mérite qu'on ne peut, sans lui faire tort, le mêler parmi les autres peintres. Comme je n'ai point de termes pour le louer assez dignement, vous me dispenserez, s'il vous plaît, de vous en parler. Souvenez-vous seulement que nous avons dit cent fois en vous entretenant de son mérite que jamais peintre n'a plus fait d'honneur à la peinture que celui-là[6].» On ne peut mettre en doute la sincérité d'un pareil éloge.

[1] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. III, p. 67.

[2] La première partie du mémoire de Guillet a été lue devant l'Académie le 2 mai 1693; la seconde partie, le 4 juillet; la dernière, le 1er août. (*Ibid.*, t. III, p. 113, 116, 117, 118.) — Guillet était redevable à Le Brun de son titre d'historiographe de l'Académie. Fidèle à la mémoire de son protecteur, il cessa d'écrire après lui avoir payé sa dette dans l'éloge à jamais précieux auquel nous avons fait de si fréquents emprunts. (Voir *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, t. I. Introduction, p. XXIV.)

[3] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. III, p. 117.

[4] Non seulement l'Académie ne s'assemble pas extraordinairement à la nouvelle de la mort de Mignard, mais, étant réunie le 4 juin en séance ordinaire, elle vaque à ses travaux sans plus de façon que si rien ne s'était passé parmi ses membres. Monier lit un travail de sa composition suggéré par un discours d'Anguier sur l'*Hercule antique*. Houasse, trésorier, présente et fait approuver ses comptes. Puis, l'ordre du jour étant épuisé, on songe au directeur défunt. «Le décedz de Monsr Mignard, lisons-nous au procès-verbal, estant arrivé le lundy trentiesme may dernier, à cinq heures du matin, la compagnie a nommé Messieurs les recteurs et Messieurs les professeurs en exercice pour complimenter Madame Mignard sur la mort de Monsieur son époux qui remplissoit les principalles charges de cette Académie.» (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. III, p. 163-164.)

[5] On lit au procès-verbal du 28 septembre 1696 : «Monsieur Coypel, directeur, a dit à la compagnie que Madame la comtesse de Feuquière, fille de Monsieur Mignard, a faict présent à l'Académie d'un grand tableau représentant Monsieur son père assis dans un fauteuil, et que ce tableau entouré d'une bordure taillée et dorée a esté posé sur la cheminée de la petite salle des assemblées.» (*Ibid.*, p. 196-197.)

[6] Ce Dialogue, légèrement abrégé, se trouve joint à divers opuscules de de Piles, mais une pagination spéciale et le millésime 1699 inscrit sur le faux titre et le dernier feuillet indiquent qu'il a été publié séparément. Il ne porte d'ailleurs aucun nom d'auteur. Mais, en 1740, le peintre Caresme, possesseur du manuscrit de ce travail, l'offrit à Philippe de Pretot, éditeur d'un recueil périodique : *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*. Caresme dit expressément que ce manuscrit est de feu Noël Coypel, et Pretot le publia comme tel dans le tome VIII de son recueil. (Voir *Revue universelle des arts*, t. XV, p. 334.)

Claude Nivelon dédie à Louis XIV sa précieuse biographie du Premier Peintre [1].

Coyzevox, que Le Brun s'était associé pour honorer Colbert, accepta de Suzanne Butay la tâche glorieuse de sculpter le buste du maître, ainsi que les statues allégoriques de la *Religion* et de la *Peinture,* pour le tombeau que la veuve de l'artiste lui fit élever dans la chapelle Saint-Charles, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet [2]. Vers le même temps, Perrault donnait place au portrait du peintre dans ses *Hommes illustres* [3].

Le XVIII^e^ siècle ne le cédera pas aux contemporains de Le Brun. Drevet grave son portrait d'après Édelinck [4]. Un marbre par Coyzevox — c'est Nicolas Guérin qui nous l'apprend — le tableau magistral de Largillière, l'estampe d'Édelinck d'après notre artiste, sont recueillis avec honneur dans les salles de l'Académie dont il est le fondateur [5]. Jean-Jacques Caffiéri sculpte son buste qui sera détruit en 1871 dans l'incendie des Gobelins [6]. Taraval, Durameau, Jean-Jacques Lagrenée, Callet, Renou, s'appliquent à terminer

[1] Une dédicace fort louangeuse à l'adresse de Louis XIV précède la *Vie de Le Brun* par Nivelon. L'auteur nous apprend, au cours de cette page préliminaire, que le peintre, sur son lit de mort, « s'informant du cours des affaires, estimoit heureux ceux qui demeureroient au monde parce qu'ils verroient de grandes choses exécutées par Sa Majesté ». (Mss., fol. 1.)

[2] On a vu plus haut (chap. VIII, p. 225) que le tombeau de la mère de Le Brun avait été décrit en vers latins par le Père Doissin; le monument sculpté par Coyzevox est également l'objet de quelques vers heureux dans l'ouvrage *Sculptura carmen* :

Sic quà jacet ingens
Brunius, et cineres optatâ pace quiescunt.....

(*Liber secundus*, p. 49, et p. 64-65 de la traduction française.) Voir au surplus sur ce monument et le buste de Le Brun, par Coyzevox, conservé au Louvre, notre ouvrage *Antoine Coyzevox*, p. 58, 112, 224, 242. — Nous donnons l'épitaphe du maître aux *Pièces justificatives* du présent ouvrage, document XVI.

[3] Voir *Hommes illustres du siècle de Louis XIV*, édition de 1696, t. I, p. 91. — Charles Perrault a fait plus que d'admettre Le Brun dans son panthéon d'hommes illustres, il a composé le *Poème de la Peinture,* œuvre didactique où ne manque pas un certain souffle. Or, le maître que Perrault prend constamment à témoin de ses opinions, celui vers lequel tout converge dans ce poème, c'est Le Brun. Les grandes décorations, les Gobelins, l'Académie de peinture, sont l'objet de la part du poète de pages ingénieuses, abondantes, de vive allure. Ce poème, dont la date reste incertaine, fut écrit du vivant de Le Brun. Mignard avait été chanté par Molière! Charles Perrault voulut sans doute que son « cher Le Brun » ne souffrît pas trop des préférences du poète comique pour son rival. (Voir *Mémoires, Contes et autres œuvres de Charles Perrault;* Paris, Gosselin, 1842, in-12, p. 300-319.)

[4] Voir *Archives de l'art français*, t. II, p. 367. — A mainte reprise, l'Académie de peinture se fait lire en séance, soit le texte, soit l'analyse d'anciennes conférences, soit de simples remarques du Premier Peintre de Louis XIV. Le 4 mai 1709, le secrétaire donne lecture d'un « Discours que feu M^r^ Le Brun a faict autrefois sur un tableau du Poussin, qui représente une *Extase de saint Paul* pour servir de sujet d'entretien ». Il s'agit ici du *Ravissement de saint Paul.* Le 1^er^ mars 1710, la compagnie entend « une partie des remarques que M. Le Brun a faites sur un tableau du Poussin représentant la *Chute de la manne* ». Cette lecture est achevée le 5 avril suivant. Nous parlons plus haut de la conférence du maître sur les *Israélites recueillant la manne dans le désert.* A la date du 2 avril 1718, ce n'est plus un discours de Le Brun que l'on communique à la compagnie : un de ses derniers tableaux, le *Portement de croix*, sert de sujet de conférence. L'Académie avait d'ailleurs entendu le 5 mars précédent une dissertation sur la coupole de la chapelle de Sceaux, décorée par Le Brun. (Voir *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. IV, p. 83, 101, 102, 262 et 264.)

[5] Voir *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, p. 123, 136 et 154.

[6] Ce buste, en terre cuite, décorait, avec celui de Colbert sculpté par Jean-Baptiste Tuby, la salle d'exposition. (*Gazette des beaux-arts*, 2^e^ période, t. V, p. 418, article de M. Alfred Darcel.)

la galerie d'Apollon, dont la décoration projetée a été prudemment gravée dès 1695 par A.-J. Renard de Saint-André, élève du maître[1]. Jean-Baptiste Massé passe vingt-sept ans à stimuler les graveurs de la galerie de Versailles[2].

Claude-François Desportes lit devant l'Académie, en 1749, une étude sur Le Brun[3]. Voltaire, excessif dans l'éloge, compare notre peintre à Véronèse[4].

Plus près de nous, Meynier, Devéria, représentent Le Brun sur les murs du Louvre[5]. Duban, Delacroix, MM. Muller et Cavelier unissent leurs efforts : on achève la galerie d'Apollon[6]. Les *Batailles,* un instant placées sous le regard du public, méritent au maître l'applaudissement général[7]. Ingres se repent de sa parcimonie lorsqu'il a peint *Homère déifié.* Un projet l'occupe. Il reprendra son œuvre en faisant plus nombreux le groupe des *Homérides,* c'est ainsi qu'il désigne « ces heureux génies qui reconnaissent Homère pour père ou pour chef[8] ». La mort ne lui permet point de peindre cette toile, mais il compose un dessin et Le Brun y est représenté auprès de Le Sueur[9].

Telle s'est montrée l'École depuis deux cents ans envers le Premier Peintre de Louis XIV. Notre âge pouvait-il rester indifférent à son endroit? L'Institut ne l'a pas

[1] Voir *Notice sur la galerie d'Apollon*, par le marquis Ph. de Chennevières, p. 27-28 et 53-56.

[2] Voir *Un artiste oublié, J.-B. Massé, peintre de Louis XV*, par Émile Campardon, p. 42-47.

[3] On sait que cette étude est la pièce importante du recueil de Lépicié : *Vie des Premiers Peintres du Roi.* Desportes s'est amplement servi du mémoire de Guillet de Saint-Georges pour composer son propre travail.

[4] Voir *Siècle de Louis XIV* (Œuvres de Voltaire, t. XIX, p. 204). Voltaire eut l'occasion de revenir sur notre peintre dans ses poésies légères, et c'est d'une plume mordante qu'il égratigne Coypel pour exalter Le Brun. (Voir t. XIV, p. 180.) On cite également l'épigramme du poète Baraton sur Le Brun. Elle n'a d'ailleurs rien de méchant. (Voir *Poésies diverses* de M. Baraton; Paris, 1704, in-12, p. 336.) Florent Le Comte a recueilli des vers que l'on admirait à son époque. Ils sont à l'éloge du maître. (Voir *Cabinet des singularitez*, t. III, 1re partie, p. 168.)

[5] On connaît l'*Apothéose de Poussin, de Le Sueur et de Le Brun*, peinte par Meynier sur le plafond de la salle des Bijoux, ainsi que *Puget présentant le groupe du Milon de Crotone à Louis XIV dans les jardins de Versailles* et *Le Brun présentant ses ouvrages à Louis XIV*, deux compositions peintes par Eugène Devéria au plafond et dans l'une des voussures de la troisième salle de l'École française.

[6] *Notice sur la galerie d'Apollon*, par le marquis Ph. de Chennevières, p. 65-71.

[7] C'est à l'époque où Duban fit entreprendre les travaux de la galerie d'Apollon que les *Batailles* furent exposées, à portée du regard, dans la salle actuellement occupée par la collection La Caze. M. de Montaiglon, à qui nous devons ce renseignement, nous apprend que l'effet produit par la vue des *Batailles* fut très profitable à la mémoire de Le Brun. On sait que, durant ces dernières années, les *Batailles d'Alexandre* avaient été reléguées près de la voûte de l'une des salles les moins éclairées du Louvre. Tout examen sérieux de ces remarquables compositions devenait impossible dans des conditions aussi défavorables.

[8] « Mon but a été de représenter les anciens et les modernes Homérides : je donne ce nom à ces heureux génies qui reconnaissent Homère pour père ou pour chef. » Paroles d'Ingres citées par M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, dans son ouvrage *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine.* (Paris, Plon, 1870, in-8°, p. 271.)

[9] Rappelons ici que l'une des rues de Versailles portait le nom de *Rue des Bons-Enfants.* Notre peintre y ayant demeuré, cette voie reçut, le 1er février 1869, la dénomination de *Rue du Peintre-Le Brun.* L'habitation de l'artiste doit être cherchée au n° 14 de cette rue.

permis. Il y a quelques années, l'Académie des beaux-arts, désireuse d'honorer son fondateur, conviait les écrivains d'art à mettre au jour un nouvel éloge de Le Brun.

Mais Guillet de Saint-Georges et Desportes ont laissé des modèles de ce genre d'hommage à l'adresse du maître. Aussi, n'avons-nous point songé, pour notre part, à reprendre un éloge que nous estimons écrit depuis longtemps. Nous avons pensé qu'il y avait mieux à faire. L'éloge, rapide et brillant, appelle la lecture publique. Il est implicitement destiné à être entendu. Ses limites sont tracées d'avance. Il lui est interdit de les franchir. Il doit se défendre tout développement, l'attention de l'auditoire le plus bienveillant étant vite épuisée.

Autre est la condition de l'histoire. Elle peut revêtir la forme du livre, et, de quelque étendue que soit le récit historique, on le voit servir d'aliment à l'étude patiente, cent fois interrompue, nous l'accordons, mais toujours reprise, de l'érudit, du curieux, de l'artiste, du critique et du philosophe.

Nous avons voulu consacrer un livre à Le Brun.

Plus que bien d'autres, il avait droit, ce semble, à ce qu'on observât avec soin sa vie et ses ouvrages dans ce qu'ils ont de complexe. Le Brun est étroitement lié aux destinées de l'École tout entière durant le XVII^e^ siècle. Il en est le moteur et le centre. C'est de lui qu'émane l'impulsion, autour de lui que tout gravite. Comment parler à demi-mot et sommairement des faits multiples au milieu desquels se meut le peintre des *Batailles?* Ne convenait-il pas de mettre en pleine lumière et l'homme de Colbert et l'artiste? Car, ne perdons pas de vue ce point essentiel, si Le Brun avait pu s'affranchir des hautes fonctions dont il s'acquitta trente ans près du Roi, ces trente ans il les eût certainement consacrés à l'art avec la fécondité d'un puissant esprit, libre d'entraves.

Il se peut que Colbert n'eût point rencontré parmi les contemporains de Le Brun un maître de son tempérament et de sa taille, apte à suffire à tout avec un talent supérieur. Comme conséquence, le XVII^e^ siècle n'aurait pas marqué sa trace dans le domaine de l'art avec la régularité qui le distingue. Le style Louis XIV, on peut le croire, eût manqué de l'opulence, de l'ampleur et de l'unité que lui a conférées notre peintre. Par contre, des pages émues, réfléchies, originales, comparables peut-être à celles que Nicolas Poussin rapportait de ses promenades solitaires à travers la campagne de Rome, des compositions de choix que l'artiste, aussi bien que le poète, ne doit qu'à l'inspiration et au loisir, seraient sans doute nombreuses dans l'œuvre de Le Brun. Le peintre lui-même autorise cette conjecture. Ne l'avons-nous pas vu s'affliger, au déclin de sa vie, des devoirs accablants, de la servitude dorée qui, pendant trop longtemps, l'avaient soustrait à l'art tel qu'il eût souhaité de le pratiquer?

Dégager de l'histoire du maître ce dur conflit qui a privé Le Brun du meilleur de son

génie, alors que les apparences laissent supposer qu'il doit tout à son rang, au poste officiel qu'il occupa, n'était-ce pas rendre justice à sa mémoire?

Cette tâche nous a séduit. Et, nous souvenant des paroles de Sainte-Beuve qui veut que l'on puisse « entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler comme il a dû faire; le suivre dans son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut[1] », nous avons pris pour règle ce sage conseil. N'était-ce pas d'ailleurs en pénétrant dans l'intimité de notre modèle, aidé par les écrits de son disciple, Claude Nivelon; n'était-ce pas en parlant à loisir, sans lassitude et, pourquoi le taire? avec amour, d'un grand peintre français, que nous avions chance d'intéresser le lecteur après de redoutables devanciers?

[1] *Portraits littéraires;* Paris, Garnier, s. d., 3 vol. in-12, t. I, p. 29.

ÉCRITS DU MAÎTRE

AVANT-PROPOS

Nous avons divisé les *Écrits du maître* en deux parties. La première renferme ses *Conférences*, la seconde, ses *Lettres*.

Les *Conférences* sont au nombre de deux, et encore ne pouvons-nous offrir au lecteur que le canevas de la seconde. Il nous a paru superflu, pour diverses raisons, de reprendre dans les œuvres d'André Félibien deux discours prononcés par Le Brun devant l'Académie de peinture les 7 mai et 5 novembre 1667. Ces discours sont dans toutes les mains. Nous en avons donné nous-même une édition nouvelle en 1883. Nous les résumons au cours du chapitre VII de cet ouvrage. Mais le motif principal qui nous a déterminé à ne pas leur donner place ici, c'est que le texte de ces deux discours n'est pas de Le Brun. Félibien l'a rédigé. Cela se voit, de reste, en dehors de toute preuve étrangère, puisque le secrétaire de l'Académie relève les interruptions subies par l'orateur ou les objections qu'il a dû résoudre. A vrai dire, Félibien ne nous a pas conservé les conférences des académiciens, il en fait un compte rendu. Que son travail soit encore très précieux pour l'histoire, qu'il permette de saisir l'enchaînement des doctrines, la logique de l'argumentation, nous ne songeons pas à le contester, mais on ne pourrait, sans être taxé d'extrême indulgence, restituer aux artistes dont s'est occupé Félibien le texte uniforme de ses analyses. Ce bien lui reste.

La conférence sur l'*Expression générale et particulière* est l'œuvre personnelle de Le Brun. La meilleure preuve que nous en ayons, c'est la relation très étroite, facile à constater, entre le texte autographe du maître et la version publiée huit ans après sa mort. Étienne Picart le Romain, éditeur de ce discours en 1698, écrit dans la préface du livre en parlant de Le Brun : « Il auroit donné cet ouvrage au public si la mort ne l'avoit prévenu; cependant le public n'en a pas été entièrement privé puisque divers particuliers l'ont eu manuscrit. » Il circulait donc des copies de la conférence sur l'*Expression* en 1698. Certaines de ces copies étaient d'une époque antérieure à la mort de Le Brun. Toutefois, nous ne pensons pas qu'aucune ait été faite sur l'autographe que nous possédons. Il est évident que cette pièce est le premier jet du discours du maître. Peut-être même les feuillets tracés par Le Brun, écrits sur le recto seulement, lui ont-ils servi de notes lorsqu'il a pris la parole devant l'Académie. Quoi qu'il en soit, certaines phrases incorrectes, d'autres inachevées, nous avertissent que le discours du maître n'a pas encore reçu sa forme définitive. Il devenait donc intéressant de rapprocher ce texte initial de celui que Picart a publié. L'authenticité du second tire sa preuve de ce rapprochement.

« M. Le Brun, écrit l'éditeur de 1698, a fait aussi un *Traité de la physionomie*, mais comme il ne m'est pas encore parvenu dans une assez grande perfection, je me contenterai

IMPRIMERIE NATIONALE.

d'en donner le Discours en abrégé en attendant que je puisse le produire tel qu'il a été prononcé dans l'Académie.» Ces lignes d'Étienne Picart indiquent bien, ce semble, que dans sa pensée des copies de la conférence de Le Brun sur *la Physionomie* existaient en 1698. Il ne perd pas l'espoir d'en découvrir quelqu'une qui le satisfasse. Mais l'attente se prolonge et Picart manque de patience. Ne pouvant mieux faire, il édite un canevas, une analyse. Ne le regrettons pas. Grâce à lui, nous possédons du moins un aperçu d'un discours de l'artiste à jamais perdu.

Les *Lettres* de Le Brun, rassemblées par nous, sont au nombre de trente-six. Plusieurs sont inédites. Elles portent dans cet ouvrage les n^os^ IX, XVII, XX, XXVII et XXXV. Il y aurait sans doute quelque témérité de notre part à croire que nous sommes en possession de toutes les lettres laissées par l'artiste. Évidemment plus d'un autographe s'est dérobé à nos recherches. Si nous considérons que les *Écrits du maître* publiés par nous dans ces pages proviennent en partie de Saint-Pétersbourg, de Londres, de Florence, une pareille dispersion est de nature à rendre circonspect. Il reste, supposons-le, des dépôts à visiter, des portefeuilles à ouvrir. Combien d'archives précieuses sont fortuitement découvertes chaque jour dans les vastes dépôts des capitales de l'Europe! Et quel est le chercheur capable de se diriger à coup sûr vers le document dont il soupçonne l'existence et dont le texte lui serait utile? Le plus souvent, le hasard exhume malicieusement une pièce longtemps cherchée par l'historien. Il faut s'y résoudre! Toutefois, nous ne pensons pas que les collections particulières renferment beaucoup de lettres de Le Brun en dehors de celles que nous publions ici. Nous avons compulsé plusieurs centaines de catalogues de ventes embrassant une période de cinquante ans. Sept ou huit lettres de notre peintre ont le privilège de passer périodiquement aux enchères. A l'exception de deux, nous avons pu les voir et les transcrire. Les deux lettres inutilement cherchées par nous dans les cabinets d'amateurs sont datées de Rome. La première, du 14 décembre 1644, au cours de laquelle l'artiste parle de dessins qu'il vient d'exécuter et qu'il envoie en France, a fait partie du cabinet de Sir Thomas W..., baronnet, vendu le 18 mai 1837 à Paris, par le ministère de M^e^ Commendeur. La seconde, du 4 décembre 1644, a passé aux enchères le 21 mai 1838 avec la collection de M. T. de Saint-Julien. Il se peut, au surplus, que ces deux lettres écrites, l'une le 4 décembre et l'autre le 14, n'en fassent qu'une. On trouvera, d'ailleurs, dans les pages qui suivent, une lettre du 12 décembre 1644 qui nous renseigne sur les occupations de l'artiste à cette époque et rend moins regrettable l'absence des pièces dont nous venons de parler.

Nous devons remercier ici les détenteurs des autographes précieux réunis par M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris, pour l'obligeance qu'ils ont mise à nous laisser prendre copie des curieuses lettres de Testelin, d'Errard et de Le Brun qu'ils conservent avec soin. Nous avons également de particulières obligations à M. George Mignaty, de Florence, notre patient intermédiaire auprès de l'administration des archives de cette ville, et à M. Étienne Charavay, l'habile expert de Paris, pour ses utiles indications.

PREMIÈRE PARTIE

CONFÉRENCES

TRAITÉ DES PASSIONS.

DISCOURS FAIT PAR M. LE BRUN,

PREMIER PEINTRE DE FRANCE
AUX ACCADEMISTES EN L'ACCADEMIE ROYALLE
À PARIS.

Autographe inédit.

Messieurs,

Dans l'assemblée derniere vous approuuastes le dessin que j'ay pris de vous entretenir aujourd'huy de l'Expression, il est donc nécessaire auant tout choses de sçauoir en quoy elle consiste. L'Expression à mon aduis est vne naïfue et naturelle ressamblance des choses que l'on veut représenter. Elle est nécessaire et entre dans toutes les parties de la peinture; vn tableau ne sauroit estre parfaict sans l'Expression, c'est elle qui marque les véritable caracteres de chaque chose, c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semble auoir du mouuement, que tout ce qui est feint paroist vray. Elle est aussy bien dans la couleur que

DE L'EXPRESSION GÉNÉRALE ET PARTICULIÈRE.

CONFÉRENCE DE M. LE BRUN,

PREMIER PEINTRE DU ROY DE FRANCE,
CHANCELIER ET DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE
ET SCULPTURE.

Définition de l'Expression. — De la Passion. — De l'Action. — Physiologie. — L'Admiration. — L'Amour. — La Haine. — Le Désir. — La Joie. — La Tristesse. — La Crainte. — L'Espérance. — Le Désespoir. — La Hardiesse. — La Colère. — L'Estime. — La Vénération. — Le Ravissement. — Le Mépris. — L'Horreur. — La Frayeur. — La Jalousie. — L'Abattement. — La Douleur. — Le Ris. — Le Pleurer. — La Rage.

Texte publié en 1698.

Messieurs,

Dans l'assemblée derniere vous approuvâtes le dessein que je pris de vous entretenir de l'Expression. Il est donc necessaire avant toutes choses de sçavoir en quoi elle consiste.

L'Expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à representer : elle est necessaire et entre dans toutes les parties de la peinture, et un tableau ne sçauroit être parfait sans l'Expression, c'est elle qui marque les veritables caracteres de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps; que des figures semblent avoir du mouvement, et tout ce qui est feint paroît être vrai.

Autographe inédit.

dans le dessin. Elle doit entrer dans la representation des paysages et dans l'assamblage des figures.

C'est, Messieurs, ce que jay tasché de remarquer dans les conférences passées, aujourd'huy j'esseiray de vous faire voir que l'Expression est aussy partie qui marque le mouuement du cœur, et qui rend uisible les effects de la passion.

Il y a tant de personnes sçavantes qui ont traicté des passions que l'on n'en peut rien dire que ce qu'ils ont desja escrit, aussy ie ne rapporteray pas jcy quelle a esté leur opinion sur cette matiere, n'estoit que pour mieux faire comprendre ce qui concerne nostre art, il me semble qu'il est necessaire dans toucher quelle que choses en faueurs des jeunes estudians en peinture ce que je tascheray de faire le plus brieuement que je pouray.

Premierement, la passion est un mouuement de l'aume qui réside en la partie sensitiue, lequel se faict pour suiure ce que l'âme pense à luy estre bon, ou pour faire ce quelle croit estre mauuais; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion, fait faire au corp quelque action.

Comme il est donc uray que la plus grande partie des passions de l'âme produict des actions corporelle, il est necessaire que nous sçachions quelles sont les actions du corps qui exprime les passions, ce que c'est qu'accions.

L'action n'est autre chose que le mouuement de quelque partie, et le mouuement ne se fait que par le changement des muscles; les muscles n'ont du mouuement que par l'extrémité des nerfs qui les tiennent et qui passent au trauers.

Les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus dans les canités du cerueau, et le cerueau ne recoit cet esprit que du sang qui passant continuellement par le cœur, faict quil l'eschaufe, et le ratifie de telle sorte quil produict un certain air subtile qui se porte au cerueau, et qui le remplit.

Texte publié en 1698.

Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein; elle doit encore être dans la representation des païsages, et dans l'assemblage des figures.

C'est, Messieurs, ce que j'ai tâché de vous faire remarquer dans les conferences passées; aujourd'hui j'essaierai de vous faire voir que l'Expression est aussi une partie qui marque les mouvemens de l'ame, ce qui rend visible les effets de la passion.

Il y a tant de personnes sçavantes qui ont traité des passions, que l'on n'en peut dire que ce qu'ils en ont déjà écrit. Aussi je ne rapporterois pas leur opinion sur cette matiere, n'étoit que pour mieux faire comprendre ce qui concerne nôtre art, il me semble qu'il est necessaire d'en toucher quelque chose en faveur des jeunes étudians en peinture; ce que je tâcherai de faire voir le plus brièvement que je pourrai.

Premierement, la passion est un mouvement de l'ame, qui reside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'ame pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle pense lui être mauvais; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'ame de la passion, fait faire au corps quelque action.

Comme il est donc vrai que la plus grande partie des passions de l'ame produisent des actions corporelles, il est necessaire que nous sçachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, et ce que c'est qu'action.

L'action n'est autre chose que le mouvement de quelque partie, et le changement ne se fait que par le changement des muscles, les muscles n'ont de mouvement que par l'extremité des nerfs qui passent au travers, les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus par les cavités du cerveau, et le cerveau ne reçoit les esprits que du sang, qui passe continuellement par le cœur, qui l'échaufe et le rarefie de telle sorte qu'il produit un certain air subtil qui se porte au cerveau, et qui le remplit.

Autographe inédit.

Le cerueau ainsy rempli, renuoye de ces esprits aux autres parties par les nerfs qui sont comme autant de petits filets, ou tuyaux, qui portent ces esprits dans les muscles plus ou moins selon quils en ont besoin, pour faire laction à laquelle ils sont appelés.

Ainsy le muscle qui agit le plus recoit le plus desprit, et parce que il devient plus enflé que les autres, qui en sont priué, et qui par cette priuations paroist plus . . . . . les choses plus réseruées que les autre; quoyque l'ame soit jointe a tout les parties du corps, il y a neantmoins diuers opinions touchant le lieu ou elle exerce le plus particulièrement ses fonctions; les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerueau, parce que cette partie est unique, et que tout les autres partie sont double; et comme nous avons deux zieux et deux oreilles, et que tout les organes de nos sens exterieurs sont double, il faut qu'il y ait quelque lieu ou des deux images qui viennent par les deux zieux, ou les deux autres expressions qui viennent d'un seul object, par les doubles organes des autres sens, se puissent assembler en une, avant quelle paruiennent à l'ame affin quelle ne luy representent pas deux objects au lieu dun.

D'autre disent que c'est au cœur parce que c'est en cet endroit que lon ressent ces passions, et pour moy c'est mon opinion que l'ame recoit les impressions des passions dans le cerueau et quelle en ressente les effects au cœur. Les mouuement exterieurs que jay remarqués me confirme beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philosophes ayant donné deux appetits à la partie sensitiue de l'âme, logent dans lappetit concupiscible les passions simple, et dans lirrasible les plus farouche et celle qui sont composée.

Car ils veullent que l'amour, la haine, le désir, la joye, la tristesse, soyent renfermé dans le premier, et que la crainte, la hardiesse,

Texte publié en 1698.

Le cerveau ainsi rempli renvoie de ces esprits aux autres parties par les nerfs qui sont comme autant de petits filets ou tuiaux qui portent ces esprits dans les muscles, plus ou moins, selon qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appellés.

Ainsi celui qui agit le plus, reçoit le plus d'esprits, et par consequent devient plus enflé que les autres qui en sont privés, et qui par cette privation paroissent plus lâches et plus retirés que les autres.

Quoique l'ame soit jointe à toutes les parties du corps, il y a neanmoins diverses opinions touchant le lieu où elle exerce plus particulierement ses fonctions.

Les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique, et que toutes les autres sont doubles; et comme nous avons deux yeux et deux oreilles, et que tous les organes de nos sens exterieurs sont doubles, il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, ou les deux impressions qui viennent d'un seul objet par les deux organes des autres sens, se puissent assembler en une avant qu'elle parvienne à l'ame, afin qu'elle ne lui represente pas deux objets au lieu d'un.

D'autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cette partie que l'on ressent les passions; et pour moi c'est mon opinion que l'ame reçoit les impressions des passions dans le cerveau, et qu'elle en ressent les effets au cœur. Les mouvements exterieurs que j'ai remarquez, me confirment beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philosophes aiant donné deux appetits à la partie sensitive de l'ame, dans l'appetit concupiscible logent les passions simples, et dans l'appetit irascible les plus farouches, et celles qui sont composées; car ils veulent que l'amour, la haine, le desir, la joie et la tristesse soient enfermés dans le premier; et que la crainte, la hardiesse, l'esperance, le desespoir, la colere

Autographe inédit.

l'esperance, le desespoire, la colere, et la peure, reside dans l'autre. Daûtres adjoutent l'admiration quils mettent comme la premiere, ensuite lamour, la haine, le desire, la joie, la tristesse, et de celles-cy il en font deriuer les autres qui sont composé, comme la crainte, la hardiesse, l'esperance.

Il ne sera donc pas hors de propos de dire quelque chose de la nature de ces passions pour les mieux connoistre, auant que de parler de leurs mouuement extérieurs, et nous commenceront par l'admiration.

L'admiration est une surprise qui faict que l'ame considere auec attantion des objects qui luy semble rares, et extraordinaire, et cette surprise a tant de pounoire quelle pouse quelque fois les esprit vers le lieu ou est l'imagination de l'object, et quils sont tellement occupés à considerer cette impression qu'il n'y en a aucun qui en passant dans les muscles, ce qui faict que le corps demeure immobile comme une statue, et cet excès d'admiration cause l'estonnement et l'estonnement peut arriuer auant que nous connoissions si cet object nous est conuenable, ou s'il ne l'est pas.

De sorte qu'il semble que l'admiration est jointe à l'estime, ou au mesprit, selon la grandeur d'un object, ou sa petitesse; est de l'estime vient de la veneration, et du simple mesprit, le desdain, mais lorsqu'une choses nous est representée comme bonne à nostre esgard, cela nous faict auoir pour elle de la mour, et lors quelle nous est representé comme mauuaise ou nuisible, cela nous excite à la haine.

La moure est donc une esmotion de l'ame causée par des mouuement qui l'incite a ce joindre de volonté aux objects qui luy paroissent convenable, la haine est vne esmotion causée par les espris qui incitent l'ame a vouloir estre separée des objects qui ce represente a elle comme nuisible, ce desir est vne agitation de l'ame causée par les espris qui la disposent à

Texte publié en 1698.

et la peur resident dans l'autre. D'autres ajoütent l'admiration qu'ils mettent comme la premiere, ensuite l'amour, la haine, le desir, la joie et la tristesse, et de celles-ci sont dérivées les autres qui sont composées, comme la crainte, la hardiesse, l'esperance.

Il ne sera donc pas hors de propos de dire quelque chose de la nature de ces passions pour les mieux connoître, avant que de parler de leurs mouvements exterieurs. Nous commencerons par l'admiration.

L'admiration est une surprise qui fait que l'ame considere avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires, et cette surprise a tant de pouvoir qu'elle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'impression de l'objet, et fait qu'elle est tellement occupée à considerer cette impression, qu'il ne reste plus d'esprits qui passent dans les muscles; ce qui fait que le corps devient immobile comme une statuë, et cet excès d'admiration cause l'étonnement, et l'étonnement peut arriver avant que nous connoissions si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas.

De sorte qu'il semble que l'admiration est jointe à l'estime ou au mépris, selon la grandeur d'un objet, ou sa petitesse : et de l'estime vient la veneration, et du simple mépris le dédain.

Mais lorsqu'une chose nous est representée comme bonne à nôtre égard, cela nous fait avoir pour elle de l'amour; et lorsqu'elle nous est representée comme mauvaise ou nuisible, cela nous excite la haine.

L'amour est donc une émotion de l'ame causée par des mouvemens qui l'incitent à se joindre de volonté aux objets qui lui paroissent convenables.

La haine est une émotion causée par les esprits qui incitent l'ame à vouloir être separée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles.

Autographe inédit.

vouloir des choses quelle ce represente luy estre conuenable, ainsy on ne desire pas seulement la presence du bien absent mais aussy la conseruation du présant.

La joye est une agréable esmotion de l'ame en laquelle consiste la jouissance quelle a du bien que les impressions du cerueau luy represente comme sien.

La tristesse est une lengeur desagreable en laquelle consiste l'incomodité que l'ame recoit du mal ou du deffaut que les impressions du cerueau luy representent.

LES PASSIONS COMPOSÉES.

La crainte est l'apprehension du mal à venir, laquelle deuance les maux dont nous sommes menacez.

L'esperance est une forte apparence ou oppinion d'optenir ce que lon desire. Lorsque l'espérance est extrême elle devient seuretée, mais au contraire l'extreme crainte devient desespoire.

Le desespoire est l'oppinion de ne pouuoir obtenir ce que nous desirons, et faict que nous perdons mesme ce que nous possédons.

La hardiesse est un mouuement de l'apetit par lequel l'ame s'elene contre le mal affin de le combatre.

La colère est une agitation turbulante que la douleur et la hardiesse excitent dans l'apetit par laquelle l'ame se retire en elle-mesme, pour s'esloigner de l'injure receue, et l'esleve en mesme temps contre la cause qui luy faict l'injure, affin de s'en venger.

Il y en a plusieurs autres que ie ne nommeray pas icy, me contentant seulement de vous en faire voire quelques figures. Mais auparavant nous dirons quelles sont les mouuement du sang et des esprits qui causent les passions simple.

Texte publié en 1698.

Le desir est une agitation de l'ame causée par les esprits qui la disposent à vouloir des choses qu'elle se represente lui être convenables; ainsi on ne desire pas seulement la presence du bien absent, mais aussi la conservation du present.

La joie est une agreable émotion de l'ame en laquelle consiste la joüissance qu'elle a du bien que les impressions du cerveau lui representent comme sien.

La tristesse est une langueur desagreable en laquelle consiste l'incommodité que l'ame reçoit du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui representent.

LES PASSIONS COMPOSÉES.

La crainte est l'apprehension du mal à venir, laquelle devance les maux dont nous sommes menacez.

L'esperance est une forte apparence ou opinion d'obtenir ce que l'on desire.

Lorsque l'esperance est extrême, elle devient seureté; mais au contraire l'extrême crainte devient desespoir.

Le desespoir est l'opinion de ne pouvoir obtenir ce que nous desirons, et fait que nous perdons même ce que nous possedons.

La hardiesse est un mouvement de l'appetit par lequel l'ame s'éleve contre le mal, afin de le combattre.

La colere est une agitation turbulente que la douleur et la hardiesse excitent dans l'appetit, par laquelle l'ame se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure receuë, et s'éleve en même temps contre la cause qui lui fait l'injure afin de s'en vanger.

Il y en a plusieurs autres que je ne nommerai ici, me contentant seulement de vous en faire voir quelque figure.

Mais auparavant nous dirons quels sont les mouvemens du sang et des esprits, qui causent les passions simples.

Autographe inédit.

L'on remarque que l'admiration ne cause aucun changement dans le cœur, ny dans le sang ainsy que les autre passions dont la raison est que n'ayant pas le bien ny le mal pour object mais seulement de connoistre la choses quon admire, elle n'a point de raport avec le cœur, et le sang, desquelles despent tout le bien du corps.

La moure, quand elle est seule, c'est à dire quand elle n'est poinct accompagnée d'aucune forte joye, ou desire, ou tristesse, le battement du poux est esgale, et beaucoup plus grand et plus fort que de contume. On sent une douce chaleur dans la poitrine, et la digestion des viandes se faict doucement dans lestomac, en sorte que cette passions est utile pour la santé.

Lon remarque au contraire en la haine que le poux est inegal, plus petit, et souuent plus viste qu'a lordinaire, qu'on sent des chaleurs entremeslées de ie ne scay quelle ardeurs apres et piquantes dans la poitrine que l'estomac cesse de faire les fouctions.

En la joye le poux est esgale, et plus viste qua l'ordinaire, mais il n'est pas si fort et sy grand quand la mour, et l'on sent une chaleur agreable qui n'est pas seulement en la poitrine, mais qui ce repant aussi en toute les parties exterieure du corps.

En la tristesse le poux est foible et lant, et lon sent comme des liens autour du cœur qui serrent et des glaçons qui le gellent et communiquent leur froideur au reste du corps.

Mais le desire a cela de particulier qu'il agitte le cœur plus violament qu'aucune autre passion et fournit au cerneau plus d'esprit, lesquels passent de là dans les muscles rendant tout les sens plus aigus et tout les parties du corps plus mobiles.

J'ai parlé de ces monuemens interieurs, pour mieux faire comprendre ensuite le raport qu'ils ont auec les exterieurs : Je diray maintenant quelles sont les parties du corps qui seruent à exprimer les passions au dehors.

Texte publié en 1698.

On remarque que l'admiration ne cause aucun changement dans le cœur, ni dans le sang, ainsi que les autres passions, dont la raison est, que n'aiant pas le bien ni le mal pour objet, mais seulement de connoître la chose qu'on admire, elle n'a point de rapport avec le cœur ni le sang, desquels dépendent tous les biens du corps.

L'amour quand il est seul, c'est à dire quand il n'est point accompagné d'aucune forte joie, ni desir ou tristesse, le battement du poulx est égal, et beaucoup plus grand et plus fort que de coütume. On sent une douce chaleur dans la poitrine, et la digestion des viandes se fait doucement dans l'estomach; en sorte que cette passion est utile pour la santé.

On remarque au contraire dans la haine, que le poulx est inégal et plus petit, et souvent plus vîte qu'à l'ordinaire : on sent des chaleurs entremêlées de je ne sçai quelles ardeurs âpres et piquantes dans la poitrine, et que l'estomach cesse de faire ses fonctions.

En la joie, le poulx est égal et plus vîte qu'à l'ordinaire, mais il n'est pas si fort, ni si grand qu'en l'amour; et l'on sent une chaleur agreable, qui n'est pas seulement en la poitrine, mais qui se répand aussi dans toutes les parties exterieures du corps.

En la tristesse, le poulx est foible et lent, et on sent comme des liens autour du cœur, qui le serrent, et des glaçons qui le gelent, et communiquent leur froideur au reste du corps.

Mais le desir a cela de particulier, qu'il agite le cœur plus violemment qu'aucune autre passion, et fournit au cerveau plus d'esprits, lesquels passent de là dans les muscles, et rendent tous les sens plus aigus, et toutes les parties du corps mobiles.

J'ai parlé de ces mouvemens interieurs, pour mieux faire comprendre ensuite le rapport qu'ils ont avec les exterieurs. Je dirai maintenant quelles sont les parties du corps qui servent à exprimer les passions au dehors.

Autographe inédit.

Comme nous auons dit que l'ame est jouincte a toute les parties du corps elle peuuent seruir à exprimer les passions : car la peur se peut exprimer par un homme qui court et qui s'enfuit. La colère par un homme qui ferme les poings et qui semble fraper quelqu'un.

Mais s'il est vray qu'il y aye une partie intérieure du corps ou l'ame exerce plus immediatement ses fonctions et que cette partie soit celle du cerueau, nous pouuons dire de mesme que le visage est l'ame partie de tout le corps, elle faict voir plus particulierement ce qu'elle ressent.

Et comme nous auons dict que la glande qui est au milieu du cerueau est le lieu ou l'ame recoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage ou les passions si font le mieux connoistre, quoy que plusieurs ayent pensée que ce soit dans les zieux. Il est vray que la prunelle par son feu et son mouuement faict bien voir lagitation de l'ame, mais elle ne faict pas connoistre de quelle nature est cette agitation. La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'impression, mais pour l'ordinaire ces parties ne seruent qu'a suiure les mouuement du cœur, comme nous le remarquerons dans la suite de cet entretient.

Et comme il a esté dit que l'ame a deux appetits dans la partie sensitiue, et que de ces deux appetits naissent tout les passions, il y a aussy deux mouuement dans les sourcils qui expriment tout les mouuement des passions.

Ces deux mouuement que j'ay remarqués, ont un parfaict raport a ces deux apetits, car celuy qui sesleue en haut vers le cerueau expriment tout les passions les plus farouche et les plus cruelles : mais je vous diray encore qu'il y a quelque chose de particulier dans les mouuement, et qua proportion que les passions changent de nature, le mouuement du sourcil change de forme, car pour exprimer une passion simple le mouuement inuite estre simple, et si elle est composée, le mouuement est composée,

Texte publié en 1698.

Comme nous avons dit que l'ame est jointe à toutes les parties du corps, et qu'elle peut servir à les exprimer : car la peur peut s'exprimer par un homme qui court et qui s'enfuit.

La colere par un homme qui ferme les poings, et qui semble frapper quelqu'un.

Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'ame exerce plus immediatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulierement ce qu'elle ressent.

Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau, est le lieu où l'ame reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connoître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle par son feu et son mouvement fait bien voir l'agitation de l'ame, mais elle ne fait pas connoître de quelle nature est cette agitation. La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression, mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvemens du cœur, comme nous le marquerons dans la suite de cet entretien.

Et comme il a été dit que l'ame a deux appetits dans la partie sensitive, et que de ces deux appétits naissent toutes les passions,

Il y a aussi deux mouvemens dans les sourcils qui expriment tous les mouvemens des passions.

Ces deux mouvemens que j'ai remarquez, ont un parfait rapport à ces deux appetits, car celui qui s'éleve en haut vers le cerveau exprime toutes les passions les plus farouches et les plus cruelles; mais je vous dirai encore qu'il y a quelque chose de plus particulier dans ces mouvemens, et qu'à proportion que ces passions changent de nature, le mouvement du sourcil change de forme; car, pour exprimer une passion simple, le mouvement est simple, et si elle est composée, le mouvement est composé; si la

IMPRIMERIE NATIONALE.

Autographe inédit.

si la passions est douce, le mouuement est doux, sj elle est aigu le mouuement ausy l'est.

Mais il faut encore remarquer qu'il y a deux sorte desleuation de sourcils, qu'il y en a un autre ou le sourcil s'esleue par son milieu, et cette esleuation exprime du mouuement agreable; qu'il y en a un autre ou le sourcil s'esleue vers le milieu du front et cette esleuation represente du mouuement de douleur et de tristesse. Il y a obseruer que lorsque le sourcil s'esleue par son milieu . . . . . lorsque le sourcil s'abaisse par le milieu, ce mouuement marque une douleur corporelle, et alors fait un contraire effect, car elle s'abaisse par les costés.

Dans le ris tout les parties se suiuent car les sourcils quy s'abessent vers le milieu du visage, font que les yieux, la bouche et le nez suiuent ce mouuement.

Dans le pleurer les mouuement sont composés et contraire car le sourcil s'abessera du costé du nez et les yieux et la bouche sesleueront de ce coté là. Il y a encore une obseruation à faire que lorsque le cœur est abatu toutes les parties du visage le sont ausy.

Mais au contraire sy le cœur ressent quelque passion ou il seschaufe et ce redisse tout les partie du visage tiennent de ce mouuement particulierement la bouche et ce qui prouue comme jay desja dit la partie de tout le visage qui marque plus particulierement leur mouuement du cœur, car il est a obseruer que lorsqu'il se plaint la bouche s'abesse par les costés et quand il est contant les coins de la bouche sesleuent en haut et quand il a de l'auersion la bouche se pouce en auant et s'esleue par le milieu. C'est, Messieurs, ce que nous obseruerons sur ces simples traicts que jay formés pour vous faire concevoir ce que je dis.

Texte publié en 1698.

passion est douce, le mouvement est doux, et si elle est aigre, le mouvement l'est aussi.

Mais il faut remarquer qu'il y a deux sortes d'élevations de sourcils.

Qu'il y en a une où le sourcil s'éleve par son milieu, et cette élevation exprime des mouvemens agreables.

Il y a à observer que lorsque le sourcil s'éleve par son milieu, la bouche s'éleve par les côtés, et à la tristesse elle s'éleve par le milieu.

Mais lorsque le sourcil s'abaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, et alors fait un contraire effet, car elle s'abaisse par les côtés.

Dans le ris toutes les parties se suivent, car les sourcils qui s'abaissent vers le milieu du front, font que le nez, la bouche et les yeux suivent le même mouvement.

Dans le pleurer, les mouvemens sont composés et contraires, car le sourcil s'abaissera du côté du nez et des yeux, et la bouche s'élevera de ce côté-là. Il y a encore une observation à faire, qui est que lorsque le cœur est abattu, toutes les parties du visage le sont aussi.

Mais au contraire si le cœur ressent quelque passion, ou s'il s'échauffe et se roidit, toutes les parties du visage tiennent de ce mouvement, et particulierement la bouche : ce qui prouve, comme j'ay déjà dit, que c'est la partie qui de tout le visage marque plus particulierement les mouvemens du cœur. Car il est à observer que lorsqu'il se plaint, la bouche s'abaisse par les côtés; et quand il est content, les coins de la bouche s'élevent en haut; et quand il a de l'aversion, la bouche se pousse en avant, et s'éleve par le milieu. C'est, Messieurs, ce que nous observerons sur ces simples traits que j'ai formés, pour vous faire concevoir ce que je dis.

Autographe inédit.

L'ADMIRATION.

Comme nous avons dit que ladmiration est la première et la plus tempérée de toutes les passions ou le cœur sent le moins d'agitation.

Le visage ausy recoit for peu de changement en toutes ces parties, et s'il y en a il n'est que dans l'esleuation du sourcil, mais il aura les deux costés égaux, l'œil sera un peu plus ouuert qu'a l'ordinaire, et la prunelle située esgalement entre les deux paupières et sans mouuement, attache sur l'object qui cause ladmiration, la bouche sera aussy entrouuerte, mais elle paroistra sans aucune alteration, non plus que le reste de toutes les parties du visage. Cette passion ne produit qu'une suspention de mouuement, pour donner le temps à l'ame de déliberer sur ce qu'elle a affaire, et pour considérer auec attantion l'object qui se presente a elle, car c'est rarement et ordinaire du premier et simple mouuement d'admiration s'engendre l'estime.

L'ESTIME.

Et l'estime ne se peut representer que par l'attantion, et par le mouuement des parties du visage qui semble estre attachees sur l'object qui cause cette attantion, car alors les sourcils paroistront auances sur les yeux et pressez du costé du nez, l'autre partie estant un peu esleuez, l'œil fort ouuert, et la prunel eleuée. Les vaines et muscles du front paroistront un peu enflées et celles qui sont autour des yeux, les narines d'en bas, les joues seront aussy mediocrement enfoncées a l'endroit des mâchoires. La bouche un peu entrouuerte, les coins tirans en arriere, et pendans en bas, la teste semblera aussy s'auancer, et pancher sur l'object qui cause de l'admiration.

Texte publié en 1698.

L'ADMIRATION.

Comme nous avons dit que l'admiration est la premiere et la plus temperée de toutes les passions, et où le cœur sent moins d'agitation :

Le visage aussi reçoit fort peu de changement en toutes ses parties, et s'il y en a, il n'est que dans l'élevation du sourcil, mais il aura les deux côtés égaux, et l'œil sera un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, et la prunelle également entre les deux paupieres et sans mouvement, attachés sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera aussi entr'ouverte, mais elle paroîtra sans aucune alteration, non plus que tout le reste de toutes les autres parties du visage. Cette passion ne produit qu'une suspension de mouvement pour donner le temps à l'ame de déliberer sur ce qu'elle a à faire, et pour considerer avec attention l'objet qui se presente à elle; car s'il est rare et extraordinaire, du premier et simple mouvement d'admiration s'engendre l'estime.

L'ESTIME.

Et l'estime ne se peut representer que par l'attention et par le mouvement des parties du visage, qui semblent être attachées sur l'objet qui cause cette attention; car alors les sourcils paroîtront avancés sur les yeux, et pressés du côté du nez, l'autre partie étant un peu élevée, l'œil fort ouvert, et la prunelle élevée.

Les veines et muscles du front paroîtront un peu enflés, et celles qui sont autour des yeux, les narines tirant en bas, les joues seront mediocrement enfoncées à l'endroit des mâchoires.

La bouche un peu entr'ouverte, les coins tirans en arrière, et pendans en bas.

Autographe inédit.

LA VÉNÉRATION.

Mais de l'estime s'engendre la vénération, les sourcils seront abessés en la mesme situation que nous venons de dire, et le visage sera ausy incliné mais les prunelles paroistront plus esleuez soubs les sourcils, la bouche sera ouuerte, et les coins retirez, mais un peu plus tirée en bas que dans la précédente action. Cette abbaissement des sourcilles et de la teste marque la soumission et le respect que lame a pour un object qu'il croit au dessus d'elle, la prunelle esleuée semble marquer l'esléuation de l'object quelle a considéré et quelle cognoist estre digne de vénération.

AUTRE VÉNÉRATION.

Mais si la vénération est causée par un object pour lequel on doit auoir de la foy, alors toutes les parties du visage seront abaissée plus profondément que dans la première action, les zieux et la bouche seront fermez montrant par cette action que les sens extérieurs n'ont aucune part à cette admiration.

LE RAUISSEMENT.

Mais si l'admiration est causée par quelque object fort au dessus de la connoissance de l'ame, comme peut estre la puissance de Dieu et sa grandeur, alors les mouuement d'admiration et de vénération seront différente des précédents, car la teste sera penchée du costé du cœur et les sourcils esleués en haut et la prunelle sera de mesme.

La teste penche comme je viens de dire semble marquer l'abbessement de l'ame et son incapacité. C'est pour cela aussy que les zieux ny les sourcils ne sont poinct attirés du costé de la glande, mais esleués vers le ciel ou ils semblés estre attachés, comme pour y descouurir ce que lame ne peut concenoir. La bouche est ouuerte

Texte publié en 1698.

LA VÉNÉRATION.

Mais si de l'estime s'engendre la veneration, les sourcils seront baissés en la même situation que nous venons de dire, et le visage sera aussi incliné, mais les prunelles paroîtront plus élevées sous le sourcil, la bouche sera entr'ouverte et les coins retirés, mais un peu plus tirés en bas que dans la précédente action. Cet abaissement des sourcils et de la bouche marque la soùmission et le respect que l'ame a pour un objet qu'elle croit au-dessus d'elle; la prunelle élevée semble marquer l'élevation à l'objet qu'elle considere, et qu'elle connoît être digne de veneration.

AUTRE VÉNÉRATION.

Mais si la veneration est causée par un objet pour lequel on doit avoir de la foi, alors toutes les parties du visage seront abaissées plus profondément que dans la première action; les yeux et la bouche seront fermés, montrant, par cette action, que les sens exterieurs n'y ont aucune part.

LE RAVISSEMENT.

Mais si l'admiration est causée par quelque objet qui soit au-dessus de la connoissance de l'ame, comme peut être la puissance de Dieu et sa grandeur, alors les mouvemens d'admiration et de veneration seront differens des precedens, car la tête sera panchée du côté du cœur, et les sourcils élevés en haut, et la prunelle sera de même.

La tête panchée comme je viens de dire, semble marquer l'abaissement de l'ame.

C'est pour cela aussi que les yeux ni les sourcils ne sont point attirés du côté de la glande, mais élevés vers le ciel, où ils semblent être attachés pour découvrir ce que l'ame ne peut connoître. La bouche est entr'ouverte, aiant les

Autographe inédit.

ayant les coins un peu esleués en haut ce qui tesmoigne une espèce de rauissement. Si au contraire de ce que nous auons dit si dessus l'object qui a causé d'abort nostre admiration n'a rien en luy qui inuite nostre estime, ce peut d'estime causera ce mespris et le mesprit l'exprimera.

LE MESPRIT.

Sy par le mesprit le sourcil est froncé et abaissé du costé du nez, de l'autre costé fort esleué, l'œil fort ouuert et la prunelle au milieu, les narines retirez en haut, la bouche fermée et les coins un peu abessée et la leure de dessous passant un peu celle de dessus.

L'HORREUR.

Mais si au lieu du mesprit l'object quaura admire cause de l'horreur, alors le sourcil sera encore plus froncé que dans la première action, la prunelle au lieu d'estre situez au milieu de l'œil sera situez en en bas, la bouche sera entre ouuerte mais plus serrée par le milieu que par les coins qui doiuent estre comme retirés en arière, et formeront par cette action des plis aux joües, la couleur du visage sera pasle, les leures et le tour des yeux un peu liuide, et cette action a de la ressemblance à la fraieur.

LA FRAIEUR.

La fraieur quand elle est excessiue faict que celuy qui la ressent a le sourcil fort esleué par le milieu et les muscles qui seruent au mouuement de ces parties fort marquées et enflées et pressez l'un contre l'autre s'abessent sur le nez qui doit paroistre retiré en haut et les narines de mesme, les yeux doiue paroistre extremement ouuerts, les paupières de dessus cachées sous le sourcil, le blanc de l'œil doit estre enuironné de rouge, la prunelle doit paroistre

Texte publié en 1698.

coins un peu élevés, ce qui témoigne une espece de ravissement. Si au contraire de ce que nous avons dit ci-dessus, l'objet qui a causé d'abord notre admiration, n'a rien en lui qui merite nôtre estime, ce peu d'estime causera le mépris, et le mépris s'exprime

LE MÉPRIS

Par le sourcil froncé et abaissé du côté du nez, et de l'autre côté fort élevé, l'œil fort ouvert, et la prunelle au milieu, les narines retirées en haut, la bouche fermée, et les coins un peu abaissés, et la lèvre de dessous excédant celle de dessus.

L'HORREUR.

Mais si au lieu du mépris, l'objet qu'on méprise cause de l'horreur, le sourcil sera encore plus froncé que dans la premiere action, la prunelle au lieu d'être située au milieu de l'œil, sera située au bas, la bouche sera entr'ouverte, mais plus serrée par le milieu que par les coins qui doivent être comme retirés en arriere. Se formeront par cette action des plis aux joues, la couleur du visage sera pâle, et les lèvres et les yeux un peu livides; et cette action a de la ressemblance à la fraieur.

LA FRAYEUR.

La fraieur quand elle est excessive, fait que celui qui l'a receuë, a le sourcil fort élevé par le milieu, et les muscles qui servent au mouvement de ces parties, fort marqués et enflés, et pressés l'un contre l'autre, s'abaissant sur le nez qui doit paroître retiré en haut et les narines de même; les yeux doivent paroître entierement ouverts, la paupiere de dessus cachée sous le sourcil, le blanc de l'œil doit être environné de rouge, la prunelle doit paroître comme égarée,

Autographe inédit.

comme esgarée, située plus au bas de l'œil que du costé d'en haut, le dessous de la popière doit paroistre enflée et liuide, les muscles du nez et les narines ausy enflés, les muscles des joües extremement marquez, et formera un pli de chaque costé des narines, la bouche sera fort ouuerte, et les coins seront fort aparens, tant à la partie du front qu'autour des yeux, les vaines et muscles du col doiue estre fort tandue et aparentes, les cheveux seront herissez, la couleur du visage pasle, les extremitez des parties un peu liuide, comme le bout du nez, les leures, es oreilles et le tour des yeux.

Sy les yeux paroissent extremement ouuerts en cette passion c'est parce que lame sen sert pour remarquer la nature de l'object qui cause de la fraÿeur, le sourcil qui est esleué et abessée de l'aultre faict voire par la partie esleué que semble le vouloir joindre au cerueau pour le garantire du mal que lame appercoit et le costé qui est abessée et qui paroist enflé se trouue dans cet estat par les esprits qui vienne du cerueau en abondance comme pour couurir lame et la defandre du mal quelle craint, la bouche fort ouuerte faict voire le saisissement du cœur qui l'entoure pressée par le sang qui se retire vers luy, ce qui l'oblige, voulant respirer affaire un effort qui est cause que la bouche s'ouure extremement, et que l'air qui passe par les organes de la voix formant un son qui n'est poinct articulé! Si les muscles et les vaines paroissent enflée ce n'est que les esprit que le cerueau enuoye en ces parties la. Si toutes les passions . . . . . precedantes peuuent estre excitées en nous par des objects pour qui nous auons de l'estime ou de l'aduertion.

Lamour peut lestre aussy comme nous auons dit lorsque la choses qui nous est representée bonne l'est en nostre esgard, c'est à dire comme estant convenable cela nous faict auoir pour elle de l'amour.

Texte publié en 1698.

située plus au bas de l'œil que du côté d'en haut, le dessous de la paupiere doit paroître enflé et livide, les muscles du nez et les mains aussi enflés, les muscles des jouës extrémement marqués et formés en pointe de chaque côté des narines, la bouche sera fort ouverte, et les coins seront fort apparens, tout sera beaucoup marqué, tant à la partie du front qu'autour des yeux, les muscles et veines du col doivent être fort tendus et apparens, les cheveux herissés, la couleur du visage pâle et livide, comme le bout du nez, les lèvres, les oreilles, et le tour des yeux.

Si les yeux paroissent extrémement ouverts en cette passion, c'est que l'ame s'en sert pour remarquer la nature de l'objet qui cause la fraieur : le sourcil qui est abaissé d'un côté, et élevé de l'autre, fait voir que la partie élevée semble le vouloir joindre au cerveau pour le garantir du mal que l'ame apperçoit; et le côté qui est abaissé, et qui paroît enflé, nous fait trouver dans cet état par les esprits qui viennent du cerveau en aboudance, comme pour couvrir l'ame, et la défendre du mal qu'elle craint; la bouche fort ouverte fait voir le saisissement du cœur, par le sang qui se retire vers lui, ce qui l'oblige, voulant respirer, à faire un effort qui est cause que la bouche s'ouvre extrémement, et qui lorsqu'il passe par les organes de la voix, forme un son qui n'est point articulé; que si les muscles et les veines paroissent enflés, ce n'est que par les esprits que le cerveau envoie en ces parties-là.

Si toutes les passions precedentes peuvent être excitées en nous par des objets pour qui nous aions de l'estime ou de l'aduiration,

L'amour peut être aussi, comme nous avons dit, lorsque la chose qui nous est representée bonne, l'est à nôtre égard, c'est à dire comme nous étant convenable, cela nous fait avoir pour elle de l'amour.

Autographe inédit.

L'AMOUR SIMPLE.

Les monuemens extérieurs de cette passion, lorsquelle est simple, sont fort doux et simples, car le front sera uny, les sourcils un peu esleués du costé que tourne la prunelle, la teste inclinée vers l'object qui nous cause de l'amour, les yeux peuuent estre médiocrement ouuerts, le blanc de l'œil fort vif et esclatant, la prunelle tournée doucement du costé ou est l'object, elle paroistra un peu estincelante et esleuée, le nez ne recoit aucun changement, de mesme que tout les autre partie du visage qui estant seulement remply desprit qui les eschauffe et l'animent, rende la couleur plus niue et plus uermeille et particulierement a l'endroit des joües et des leures, la bouche doit estre un peu entrouuerte, et les coins un peu esleués, les leures paroissant humide, et cette humidité peut estre causée des vapeurs qui sesleue du cœur.

LE DÉSIRE.

Sil y a du désire lon peut represanter cette passion par les sourcils pressés et auancez sur les zieux seront plus ouuerts qu'à l'ordinaire, la prunelle se trouuera situez au milien de l'œil et plaine de feu, les narines plus serrée que de coustume et un peu esleuées du costez des yeux, la bouche est aussi plus ouuerte que dans la précédente action et les coins plus retirez en arière, la laugne pent paroistre sur le bord des leures, la couleur plus enflammez que dans l'amour, touts les mouuement fesant voir l'agitation de l'ame, causée par les esprits qui la disposes à vouloir un bien quelle se repressante luy estre conuenable.

L'ESPÉRANCE.

Lorsque nous sommes portez à désirer un bien qu'il y a apparence de l'obtenir, alors ce bien excite à nous l'espérance. Or, comme les

Texte publié en 1698.

L'AMOUR SIMPLE.

Les mouvemens de cette passion, lorsqu'elle est simple, sont fort doux et simples, car le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté que se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour, les yeux peuvent être mediocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif et éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où est l'objet, elle paroîtra un peu étincelante et élevée, le nez ne reçoit aucun changement, de même que toutes les parties du visage, qui étant seulement remplies d'esprits qui l'échauffent, et qui l'animent, rendent la couleur plus vive et plus vermeille, et particulierement à l'endroit des jouës et des lèvres; la bouche doit être un peu entr'ouverte, et les coins un peu élevés, les lèvres paroissent humides, et cette humidité peut être causée de vapeur qui s'éleve du cœur.

LE DÉSIR.

S'il y a du desir, on peut le representer par les sourcils pressés et avancés sur les yeux qui seront plus ouverts qu'à l'ordinaire, la prunelle se trouvera située au milieu de l'œil, et pleine de feu, les narines plus serrées du côté des yeux, la bouche est aussi plus ouverte que dans la precedente action, les coins retirés en arriere, la langue peut paroître sur le bord des lèvres, la couleur plus enflâmée que dans l'amour; tous ces mouvemens faisant voir l'agitation de l'ame causée par les esprits qui la disposent à vouloir un bien qu'elle se represente lui être convenable.

L'ESPÉRANCE.

Lors que nous sommes portez à desirer un bien, et qu'il y a apparence de l'obtenir, alors le bien excite en nous l'esperance.

Autographe inédit.

mouuement de cette passion ne seront pas tant extérieurs qu'intérieurs, nous en dirons peut de choses, et nous remarquerons seulement que cette passion tient toutes les parties du corps suspandues entre la crainte et l'assurance, de sorte que si une partie du sourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la seureté, aussy toutes les partie du visages et du corps seront partagée et entre meslées du mouuement de ces deux passions.

LA CRAINTE.

Mais sil n'y a pas apparance d'obtenir ce que lon desire, alors la crainte ou le desespoire prend la place de l'esperance, et ces mouuements de la crainte l'expriment par le sourcil un peu leué du costé du nez, la prunelle estincellente et dans un mouuement inquiet, situez dans le milieu de l'œil, la bouche ouuerte se retirant en arière et plus ouuerte par les costés que par le milieu ayant la leure de dessus plus retirez que celle de dessous, la rougeur est plus grande mesme qu'en l'amour ni au desir, mais elle n'est pas si belle car elle tieut de la couleur liuide, les leures sont de mesme, et elles seront aussy plus seiches que la passion de l'amour, mais la crainte se change en jalousie.

LA JALOUSIE.

La jalousie sexprime par le front ridé, le sourcy abbatue et froncé, l'œil estincelant et la prunelle cachée sous le soureil, tournée du costé de l'object qui cause la passion, le regardant de trauers, et du costé contraire à la situation du visage, la prunelle doit paroistre sans arrester et pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil, et les panpières et les narines plus auancé, et plus marquez quà lordinaire, et retirez en arière, ce qui faict paroistre des plis au joüe, la bouche poura estre fermée et faire connoistre

Texte publié en 1698.

Or, comme les mouvemens de cette passion ne sont pas tant extérieurs qu'intérieurs, nous en dirons quelque chose, et nous remarquerons seulement que cette passion tient toutes les parties du corps suspenduës entre la crainte et l'assurance; de sorte que si une partie du sourcil marque la crainte, l'autre partie marque de la sûreté, ainsi toutes les parties du corps et du visage sont partagées et entremêlées du mouvement de ces deux passions.

LA CRAINTE.

Mais s'il n'y a point d'apparence d'obtenir ce qu'on desire, alors la crainte ou le desespoir prend la place de l'esperance, et le mouvement de la crainte s'exprime par le sourcil un peu élevé du côté du nez, la prunelle étincelante et dans un mouvement inquiet, située dans le milieu de l'œil, la bouche ouverte, se retirant en arriere, et plus ouverte par les côtés que par le milieu, aiant la lèvre de dessous plus retirée que celle du dessus. La rougeur est plus grande même qu'en l'amour ni au desir, mais elle n'est pas si belle, car elle tient de la couleur livide, les lèvres sont de même, et elles sont aussi plus seiches, quand la passion de l'amour change la crainte en jalousie.

LA JALOUSIE

S'exprime par le front ridé, le sourcil abattu et froncé, l'œil étincelant, et la prunelle cachée sous les sourcils tournés du côté de l'objet qui cause la passion, le regardant de travers et d'un côté contraire à la situation du visage, la prunelle doit paroître sans arrêt et pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil et les paupieres; les narines pâles, ouvertes, et plus marquées qu'à l'ordinaire, et retirées en arriere, ce qui fait paroître des plis aux jouës : la bouche pourra être fermée, et faire connoître que les dents sont

Autographe inédit.

que les dans sont serée, la leure de desous excédera celle de dessus, et les coins de la bouche seront retirés en arière, et seront fort abbessée, les muscles des machoires paroistront enfonce, il y aura une partie du visage dont la couleur sera enflamée, et l'autre jaunastre, et les extremitez liuide, et le feu sera autour des paupières, le dessous du tour de l'œil, le blanc mesme, les joues seront jaunes, les leures passée ou liuides.

LA HAINE.

De la jalousie sengeudre la haine, et comme la jalousie et la haine ont un grand raport entre elles, leurs mouuemens extérieurs sont presque semblable, et nous n'auons rien à remarquer dans cette passion de different, ny de particulier qui ne soit dans la precedente. Apres auoir parlé de la jalousie et de la haine nous pouuons passer à la tristesse.

LA TRISTESSE.

Comme nous auons dit que la tristesse est desagreable ou l'ame recoit des incommoditez, ou du deffaut que les passions ce figurent, aussy par les mouuemens qui semble marquer l'inquiétude du cerueau et l'abbatement du cœur, car les costez des sourcils sont plus esleues vers le milieu du front que du costez des joues et une personne qui est agitée de cette passion a les prunelles troublez, le blanc de l'œil jaune, les paupières abatues et un peu enflées, le tour des yieux liuides, les narines tirantes en bas, la bouche entre ouuerte, et les coins abbessées, la teste paroistra nonchalament penchée sur une des espaules, toute la couleur du visage plombé et les leures pasle et sans couleurs.

Texte publié en 1698.

serrées, la lèvre de dessus excede celle de dessous, et les coins de la bouche seront retirés en arriere, et seront fort abaissés; les muscles des machoires paroîtront enfoncés.

Il y a une partie du visage dont la couleur sera enflâmée, et l'autre jaunâtre, les lèvres pâles ou livides.

LA HAINE.

De la jalousie s'engendre la haine; et comme la haine et la jalousie ont un grand rapport entr'elles, et que leurs mouvemens exterieurs sont presque semblables, nous n'avons rien à remarquer en cette passion de different ni de particulier, qui ne soit dans la precedente. Après avoir parlé de la jalousie et de la haine, nous pouvons passer à la tristesse.

LA TRISTESSE.

Comme nous avons dit, la tristesse est une langueur desagreable, où l'ame reçoit des incommodités du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui representent.

Cette passion se figure aussi par des mouvemens qui semblent marquer l'inquietude du cerveau, et l'abattement du cœur, car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front, que du côté des jouës; et celui qui est agité de cette passion, a les prunelles troubles, le blanc de l'œil jaune, les paupieres abattuës et un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entr'ouverte et les coins abaissés, la tête paroît nonchalamment panchée sur une des épaules, toute la couleur du visage est plombée, et les lèvres pâles et sans couleur.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Autographe inédit.

DOULEUR CORPORELLE.

Mais sy la tristesse est causée par quelque douleur corporelle, et que cette douleur soit aigue. tout les mouuement du visage paroistront aigus, car les sourcils qui selenent en enhant le seront encore plus que dans la précédente passion et saprochant plus pres l'un de l'autre la prunelle sera cache sous le sourcil, les narines s'esleueront ausy de ce costez là et marqueront un pli aux joues, la bouche sera plus ouuerte que dans la précédente actiou, et plus retirée en arrière, et fera une espèce de figure carée en cette endroit là. Toutes les parties du visage paroistront plus ou moins marquez, et plus agittez selon que la douleur sera violente.

LA JOYE.

Si au lieu de tout les passions dont nous venons de parler, la joye separe l'ame les mouuement qui lexpriment sont bien différent de ceux que nous venons de marquer, car en cette passion le fron est serain, le sourcil sans mouuement, esleuez par son milieu, l'œil médiocrement ouuert et riant, la prunelle uiue et esclatante, les narines tant ce peu ouuertes, la bouche ora un peu les coins leuez, le tin vif, les joues et les leures vermeilles.

LE RIRE.

Et si à la joye succède le rire, le mouuement par les sourcils eslenés vers le milieu de l'œil, et abbesse du costé du nez, les zieux presque fermez, la bouche paroistra ouuerte, et fera voir les dents, les coins seront tirés en arrière et esleueront en hant et qui fera faire un pli aux joües qui parestront enflees et surmonter les yeux, le visage sera rouge, les narines ouuertes et les yeux penuent paroist remouilliez et jetter des larmes qui estant bien différend de la tris-

Texte publié en 1698.

DOULEUR CORPORELLE.

Mais si la tristesse est causée par quelque douleur corporelle, et que cette douleur soit aiguë, tous les mouvemens du visage paroîtront aigus, car les sourcils qui s'élevent en haut, le seront encore plus que dans la precedente passion, et s'approcheront plus près l'un de l'autre; la prunelle sera cachée sous le sourcil, les narines s'éleveront aussi de ce côté là, et marqueront un plis aux jouës, la bouche sera plus ouverte que daus la precedente action, et plus retirée en arriere, et fera une espece de figure carrée en cet endroit là. Toutes les parties du visage paroîtront plus ou moins marquées, et plus agitées selon que la douleur sera violente.

LA JOIE.

Si au lieu de toutes les passions dont nous venons de parler, la joie s'empare de l'ame, les mouvemens qui l'expriment sont bien différens de ceux que nous venons de remarquer, car en cette passion le front est serain, le sourcil sans mouvement, élevé par le milieu, l'œil mediocrement ouvert et riant, la prunelle vive et éclatante, les narines tant soit peu ouvertes, la bouche aura un peu les coins élevés, le teint vif. les joües et les lèvres vermeilles.

LE RIS.

Et si à la joie succede le ris, ce mouvement s'exprime par les sourcils élevés vers le milieu de l'œil, et abaissés du côté du nez, les yeux presque fermés, la bouche paroîtra entr'ouverte et fera voir les dents, les coins seront retirés en arriere, et s'éleveront en haut, ce qui fera faire un plis aux joües qui paroîtront enflées et surmonter les yeux, le visage sera rouge, les narines ouvertes, et les yeux peuvent paroître moüillés, ou jetter quelques larmes qui étant

Autographe inédit.

tesse ne changeront rint au mouuement du visage, mais quand elle sont excitez par la douleur.

LE PLEURER.

Alors celuy qui pleure a le sourcil abbessé sur le milieu du frond, les yeux presque fermés, fort mouilliez, abbessez du costez des joües, et les narines enflees et tous les muscles et vaine du front fort apparente, la bouche sera à demy ouuerte, ayant les costés abbessés, faisant des plis aux joues, la leure de dessous paroistra renuersée, et poussera celle du dessus, tout le visage sera ridé et froncé et la couleur fort rouge principalement à l'endroit des sourcils, les yeux, du nez et des joues.

LA COLÈRE.

Lorsque la colère sempare de l'ame, celuy qui ressent cette passions a les yeux rouge, enflammée, et la prunelle esgaree et estincelant, les sourcils tantost abatus, tantost esleuée, et les leures l'un contre lautre, le front paroist ridez fortement, des plis entre les yeux, les narines paresteront ouuerte et eslargie, les leures grosses et renuersée l'une contre lautre, la leure de dessus surmontera celle de dessous, lessant les coins de la bouche, son visage sera pasle en quel que endroit, et enflammée en dautre et tout enflé les veines du front, des temple et du col seront enflée et tendues, les cheueux hérissés, et celuy qui ressant cette passions souffle au lieu de respirer, parceque le cœur est oppressé par l'abondance du sang qui vint à son secours.

La colère, lorsque la colère s'empare de l'ame, celuy quy a la colère succede quelquefois

Texte publié en 1698.

bien differentes de celles de la tristesse, ne changent rien au mouvement du visage, mais bien quand elles sont excitées par la douleur.

LE PLEURER.

Alors celui qui pleure a le sourcil abaissé sur le milieu du front, les yeux presque fermés, fort moüillés et abaissés du côté des jouës, et les narines enflées, et tous les muscles et veines du front sont apparens; la bouche sera demie ouverte, ayant les cotés abaissés, faisant des plis aux jouës, la lèvre de dessous paroîtra renversée, et pressera celle de devant, tout le visage sera ridé et froncé, la couleur fort rouge principalement à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez et des joües.

LA COLÈRE.

Lorsque la colere s'empare de l'ame, celui qui ressent cette passion, a les yeux rouges et enflâmés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés l'un comme l'autre, le front paroîtra ridé fortement, des plis entre les yeux, les narines paroîtront ouvertes et élargies, les lèvres se pressant l'une contre l'autre, et la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel et dédaigneux.

Il semblera grincer les dents, il paroîtra de la salive à la bouche, son visage sera pâle en quelque endroit, et enflâmé en d'autres et tout enflé; les veines du front, des tempes, et du col seront enflées et tenduës, les cheveux herissés, et celui qui ressent cette passion, s'enfle au lieu de respirer, parce que le cœur est oppressé par l'abondance du sang qui vient à son secours.

A la colere succede quelquefois la rage ou le desespoir.

Autographe inédit.

LA RAGE OU LE DESESPOIRE.

L'extreme desespoire peut sexprimer par un homme qui grince les dents, qui escument et qui se mord les leures, et qui aura le frond ridé par des plis qui descende du haut en bas, les sourcils seront abessés sur les yeux et fort pressez du costé du nez, il aura l'œil en feu et plain de sang, la prunelle esgarée et cachez sous le sourcil ou dans le bas de l'œuil elle paroistera estincelante et sans aret.* les paupieres seuront enflées, et les narines grosse et ouuertes sesleueront en haut et le bout du nez tirera en bas, les muscles et tendons de cette partie seront forts enfléz ainsy que tout les veines et nerfs du frond, des temples, et des autre partie du visage, le haut des joues paroistra gros, marquez, et serré à l'androit de la machoire, la bouche qui sera ouuerte, se retirera fort en ariere, et sera plus ouuerte par les costé que par le milieu, la leure de dessous sera grosse et renversez et tout liuide, ainsy que tout le reste du uisage, il aura les cheueux droicts herissez.

LA RAGE

A de pareils mouuements que le desespoire, mais il semble estre encore plus violentes, car le visage sera presque tout noir et couuert d'une sueur froide, les cheueux herisses, les yeux esgarées et dans un mouuement contraire, saprochant tantost du costez du nez et tantost se retirans dans les coins de l'œil du costez des oreilles toutes les parties du visage seront extremement marquez et enflez.

Voilà Messieurs une partie des mouuement extérieurs que jay remarquez sur le visage.

Mais comme nous anons dit dans le commencement de ce discourt que les autre partie du corps peuue seruire a l'expression, il sera bon den dire icy quelque choses en passant.

Texte publié en 1698.

L'EXTRÊME DÉSESPOIR.

Il se peut exprimer par un homme qui grince les dents, écume, et qui se mord les lèvres, et qui aura le front ridé par des plis qui descendent du haut en bas, les sourcils seront abaissés sur les yeux, et fort pressés du côté du nez : il aura l'œil en feu, plein de sang, la prunelle égarée, cachée sous le sourcil, et dans le bas de l'œil elle paroîtra étincelante et sans arrêt; ses paupieres seront enflées et livides, les narines grosses et ouvertes s'éleveront en haut, et le bout du nez tirera en bas, les muscles et tendons de cette partie seront fort enflés, ainsi que toutes les veines et nerfs du front, des tempes, et des quatre parties du visage : le haut des jouës paroîtra gros, marqué et serré à l'endroit de la machoire, la bouche qui sera ouverte se retirera fort en arriere, et sera plus ouverte par les côtés que par le milieu, la lèvre de dessous sera grosse et renversée, et toute livide ainsi que tout le reste du visage; il aura les cheveux droits et herissés.

LA RAGE

A de semblables mouvemens que le desespoir, mais ils semblent être encore plus violens, car le visage sera presque tout noir, couvert d'une sueur froide, les cheveux herissés, les yeux égarés et dans un mouvement contraire, la prunelle tirant tantôt du côté du nez, et tantôt se retirant dans les coins de l'œil du côté des oreilles : toutes les parties du visage seront extrémement marquées et enflées.

Voilà, Messieurs, une partie des mouvements exterieurs que j'ai remarqués sur le visage.

Mais comme nous avons dit dans le commencement de ce discours, que les autres parties du corps peuvent servir à l'expression, il sera bon d'en dire quelque chose en passant.

Autographe inédit.

Si l'admiration n'aporte pas grand changement dans le uisage, elle ne produict gueres d'agitation dans les autres parties du corps, et ce premier mouuement peut se representer par une personne droite ayant les deux mains ouuerte, des bras aprochant un peu le corps, les pieds l'un contre lautre et en mesme situation.

Dans la veneration le corps sera plus courbé que dans lestime, les bras et les mains seront presques joinctes, les jenoux seront en terre et toutes les parties du corps marqueront un profond respect.

Mais en laction qui marque la foy le corps peut estre tout a faict incliné enterre, les bras ployez en joygnant le corps, les mains croissée l'une sur lautre, et tout laction doit marquer une profonde humilité.

Le ravissement ou extase peut faire paroistre renuersé en hariere les bras eslenez les mains ouuertes, toute l'action marquera un transport de joye.

Dans le mesprit et laduertion, le corps pent se retirer en arriere, les bras dans laction de reponsser l'object pour lequel on a de l'aduersion, ils peuuent ausy se retirer en arriere, et les pieds et les jambes faire la mesme chose.

Mais en l'horreur, les mouuement doiuent estre bien plus violans que dans l'aduersion, car le corps paroistra fort retiré de l'object qui cause lhorreur, les mains seront fort ouuerte, et les doigts escartez, les bras fort serrées contre le corps, et les jambes dans laction de courrir.

La frayeur a bien quelque choses de ces mouuemens, mais il paroisteront plus grandes et plus estandues, car les bras se roidiront en auant, les jambes seront dans laction de fuire de toutes

Texte publié en 1698.

Si l'admiration n'apporte pas grand changement dans le visage, elle ne produit guères d'agitation dans les autres parties du corps, et ce premier mouvement peut se representer par une personne droite, aiant les deux mains ouvertes, les bras approchans un peu du corps, les pieds l'un contre l'autre et en même situation.

Mais dans l'estime le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevées, les bras ploiés et joignant le corps, les mains ouvertes et s'approchant l'une contre l'autre, et les genoux ploiés.

Dans la veneration le corps sera encore plus courbé que dans l'estime, les bras et les mains seront presque joints, les genoux iront en terre, et toutes les parties du corps marqueront un profond respect.

Mais en l'action qui marque la foi, le corps peut être tout à fait incliné, les bras ploiés et joignant le corps, les mains croisées l'une sur l'autre, et toute l'action doit marquer une profonde humilité.

Le ravissement, ou extase peut faire paroître le corps renversé en arriere, les bras élevés, les mains ouvertes et toute l'action marquera un transport de joie.

Dans le mépris et l'aversion le corps peut se retirer en arriere, les bras dans l'action de repousser l'objet pour lequel on a de l'aversion; ils peuvent se retirer en arriere, et les pieds et les jambes faire la même chose.

Mais en l'horreur les mouvemens doivent être bien plus violens que dans l'aversion, car le corps paroîtra fort retiré de l'objet qui cause de l'horreur, les mains seront fort ouvertes, et les doigts écartés, les bras fort serrés contre le corps, et les jambes dans l'action de courir.

La fraieur a bien quelque chose de ces mouvemens, mais ils paroissent plus grands, et plus étendus; car les bras se roidiront en avant, les jambes seront dans l'action de fuir de toutes

Autographe inédit.

leurs forces, toutes les parties du corps paroisteront dans le desordre.

Tout les autres passions peuuent produire des actions au corps selon leur nature, mais il y en a qu'il ne sont presque semblables.

L'amour, l'esperance, la joye, car ces passions ne produise pas grand mouuement au corps.

La tristesse ne produict qu'un abattement du corps aussi bien qu'en tout les parties du uisage.

La crainte peut anoir quelque mouuement pareil a la frayeur, quand elle n'est causée que pour l'apprehention de perdre quelque choses, ou qu'il nariue quelque mal, cette passion peut donner au corps du mouuement qui peuue estre marquez par les espaules pressée, les bras serrée contre le corps, les mains de mesme, les autres partie ramassées ensemble, comme pour exprimer un tremblement.

Le desir peut se marquer par les bras estandue vers l'object que lon dessire, tout le corps peut sincliner de ce costé la, et tout les parties paroistront dans un mouuement incertin et inquiet.

Mais en la collere tout les mouuement sont grands, et sont violans, et tout les parties fort agittez, les muscles doiue estre fort apparans, plus gros et enflées qu'a lordinaire, les veines tendues, les nerfs doiuent estre de mesme.

Dans le desespoire touts les parties du corps sont quasy en mesme estat que dans la collere, mais elle doiuent paroistre plus desordonneez, car on peut faire un homme qui sarache les cheueux, qui se mord les bras, qui se deschire tout le corps, qui cour, et qui se precipite.

Il y aurait encore bien d'autres choses a remarquer, si nous voulions exprimer toutes les passions par le mesm, et dans touts leurs circonstances, mais, Messieurs, vous agreeres ce petit eschantilon du trauail que jay faict pour suiure les sentiment de Monseigneur nostre protecteur, et ce comme un trauail proportionné a

Texte publié en 1698.

leurs forces, et toutes les parties du corps paroîtront dans le désordre.

Toutes les autres passions peuvent produire des actions au corps selon leur nature, mais il y en a qui ne sont pas presque sensibles, comme l'amour, l'esperance et la joie; car ces passions ne produisent pas de grands mouvemens au corps.

La tristesse ne produit qu'un abattement de cœur, aussi bien qu'en toutes les autres parties du visage.

La crainte peut avoir quelques mouvemens pareils à la fraieur, quand elle n'est causée que par l'apprehension de perdre quelque chose, ou qu'il n'arrive quelque mal. Cette passion peut donner au corps des mouvemens qui peuvent être marqués par les épaules pressées, les bras serrés contre le corps, les mains de même, les autres parties ramassées ensemble, et ploiées comme pour exprimer un tremblement.

Le désir peut se marquer par les bras étendus vers l'objet que l'on désire; tout le corps peut s'incliner de ce côté là, et toutes les parties paroîtront dans un mouvement incertain et inquiet.

Mais en la colere tous les mouvemens sont grands et fort violens, et toutes les parties sont agitées, les muscles doivent être fort apparens, plus gros et enflés qu'à l'ordinaire, les veines tenduës, et les nerfs de même.

Dans le désespoir toutes les parties du corps sont presque en même état que dans la colere, mais elles doivent paroître plus désordonnées; car on peut faire un homme qui s'arrache les cheveux, qui se mord les bras, qui se déchire tout le corps, qui court et se précipite.

Il y auroit encore d'autres choses à remarquer, si nous voulions exprimer toutes les passions par le menu et dans leurs circonstances : mais, Messieurs, vous agrérez ce petit échantillon du travail que j'ay fait, pour suivre les sentimens de Monseigneur nôtre protecteur; et le recevrez comme un travail proportionné à

Autographe inédit.

ma santé, et autant que mes autres occupations me lont pu permettre. Je scay qu'il y a encore un grand nombre de passions que je nay poinct touché ycy, par la crainte que jay eue de vous ennuyer et d'abuser de vostre passiance, mais lorsque ce sera a mon tour a parler dans cette asembléez ie tacheray de uous entretenir de la phisionomie, et effects differents qui cause les passions, selon la diuersité des subjects qui les recoiuent.

FIN.

L'autographe de Le Brun fait partie de notre collection. Nous l'avons acquis le 18 avril 1888 à la vente de la bibliothèque de l'abbé Bossuet, curé de Saint-Louis-en-l'Île (n° 1708 du catalogue; Paris, Damascène Morgand, 1888, in-8°).

Texte publié en 1698.

ma santé, et autant que me l'ont pû permettre mes autres occupations. Je sçai qu'il y a encore un grand nombre de passions que je n'ai point touchées ici, par la crainte que j'ai eu de vous ennuier, et d'abuser de vôtre patience, mais lorsque ce sera à mon tour de parler dans cette assemblée, je tâcherai à vous entretenir de la phisionomie, des effets differens qui causent les passions selon la diversité des sujets qui la reçoivent.

Nous empruntons ce texte à la première édition de l'ouvrage publié par Étienne Picart : *Conférence de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture, sur l'Expression générale et particulière*, enrichie de figures gravées par B. Picart. (Amsterdam, J.-L. de Lorme, et Paris, E. Picart, 1698, in-12.) La conférence sur l'Expression occupe dans ce volume les pages 1 à 54. — Une deuxième édition de l'ouvrage publié par Étienne Picart a paru en 1713. (Amsterdam, in-12.)

ABRÉGÉ D'UNE CONFÉRENCE

SUR

LA PHYSIONOMIE.

Relations entre l'âme et le corps. — La physionomie révélatrice de l'âme. — Applications à la faune. — Jugements par similitude. — Dissemblance. — Universalité. — Distinction. — Force du lion. — Face de l'homme et de l'animal. — Trois caractéristiques. — Les deux triangles. — Intelligence et sottise.

Les sentimens que quelques naturalistes ont écrit de la physionomie, sont que les affections de l'ame suivent le temperamment du corps et que les marques exterieures sont des signes certains des affections de l'ame que l'on connoist en la forme de chaque animal, ses mœurs et sa complexion; par exemple, le lion est robuste et nerveux, aussi il est fort; le leopard est soûple et delicat, il est fin et trompeur; l'ours est sauvage, farouche et terrible, il est aussi cruel; de sorte que les formes exterieures marquant le naturel de chaque animal, les phisionomistes disent que s'il arrive qu'un homme ait quelque partie du corps semblable à celle d'une bête, il faut de cette

partie tirer des conjectures de ses inclinations, ce que l'on appelle phisionomie : que le mot de phisionomie est un mot composé du grec, qui signifie regle ou loi de nature, par lesquelles les affections de l'ame ont du raport à la forme du corps : qu'ainsi il y a des signes fixes et permanens qui font connoître les passions de l'ame, à sçavoir celles qui resident en la partie sensitive. Quelques philosophes on dit, que l'on peut exercer cette science par dissimilitude, c'est à dire par les contraires, par exemple si la dureté du poil est un signe du naturel rude et farouche, la molesse l'est d'un qui sera doux et tendre, de même si la poitrine couverte d'un poil épais est le signe du naturel chaud et colère, celle qui est sans poil marque la mansuétude et la douceur.

D'autres disent, que pour sçavoir quelles sont les parties ou les signes qui marquent les affections des animaux, il faut faire cette distinction, les uns sont propres et les autres sont communes; les propres sont particulieres à une seule espece, les autres conviennent à plusieurs, comme la lubricité, quoiqu'elle le soit davantage aux boucs, aux ânes et aux pourceaux, les autres animaux ne laissent pas d'en être aussi emeus. Donc pour connoître le signe propre, il faut considerer une seule espece d'animal, universellement sujette à une même passion, et ensuitte une autre espece, en laquelle cette passion ne se rencontre qu'en particulier, pour exemple du signe de la force, il faut considerer toutes les especes d'animaux, le lion, le taureau, le cheval, le sanglier, etc. Et si le signe qui est au lion est aussi aux autres, et que les animaux foibles ne l'ayent pas, il faut reconnoître que c'est le signe de la force.

Il y en a qui disent, que le signe de la force est d'avoir les extrémités grandes comme au lion, ce qui est douteux, puisque quelques autres animaux, comme le taureau et le cheval, etc., ne les ont pas grandes, mais fort nerveuses et bien articulées. Quelques uns disent que les animaux ont plusieurs affections, par exemple le lion est vaillant, fort et colere. Pour distinguer le signe de la valeur, il faut remarquer, si les taureaux et les autres animaux qui sont forts, ont les deux signes, par exemple les lions ont de grandes extremitez et le front élevé, si les autres animaux qui sont forts, n'ont pas le front élevé, il faudra dire par consequent, que le front élevé est le signe de la valeur, et les grandes extrémitez le signe de la force. Voilà quels sont les santimens des anciens phisionomes, lesquels étendent leurs observations sur toutes les parties du corps et même sur la couleur.

Mais il est plus apropos de se réduire à ce qui peut estre necessaire aux peintres, car quoi qu'on dise que le geste de tout le corps soit un des plus considerables signes, qui marquent la disposition de l'esprit, l'on peut néanmoins s'arêter aux signes qui se rencontrent en la teste, suivant ce que dit Apulée, que l'homme se montre tout entier en sa teste et qu'à la verité si l'homme est dit le racourci du monde entier, la teste peut bien estre dite le racourci de tout son corps, que les animaux sont autant differens dans leurs inclinations, comme les hommes le sont dans leurs affections. Il faut donc premiérement observer les inclinations, que chaque animal a dans sa propre espece, ensuite chercher dans leur physionomie les parties qui marquent singulierement certaines affections dominantes, par exemple les pourceaux sont sales, lubriques, gourmands et paresseux. Or l'on doit remarquer quelle partie marque la gourmandise, la lubricité et la paresse, parceque quelque homme pourroit avoir des parties ressemblantes à celle d'un pourceau qui n'auroit pas les autres, et ainsi il faut sçavoir premierement quelles parties sont affectées à certaines inclinations. En second lieu la ressemblance et le raport des parties de la face humaine avec celle des animaux, et enfin reconnoître le signe qui change tous les autres, et augmente ou diminuë leur force et leur vertu, ce qui ne se peut faire entendre que par demonstration de figure.

L'on remarque que les animaux qui ont le nez élevé par dessus sont audacieux, que l'audace est

quand un animal entreprend témérairement un combat n'ayant pas de force pour le soutenir, d'où vient que ce qui est audace à un mouton est valeur à un lion; la difference qu'il y a de la face humaine à celles des brutes, est que l'homme a les yeux situez sur une même ligne qui traverse droit au nerf des oreilles, lequel conduit à l'ouye, les animaux brutes au contraire ont l'œil tirant en bas vers le nez plus ou moins, suivant leurs affections naturelles. Secondement l'homme élève la prunelle en haut, ce que les animaux ne sçauroient faire sans lever le nez, le mouvement de leur prunelle tournant bien en bas, tant que quelquefois le blanc paroist beaucoup au dessus, mais jamais ils ne les élevent en haut. Troisièmement, les sourcils des animaux ne se rencontrent jamais, et baissent toûjours leurs pointes en bas, mais ceux de l'homme s'approchent au milieu du front et haussent leurs pointes du côté du nez.

L'on demontre par un triangle, que les impressions des sentiments des animaux se portent du nez à l'ouye, et de là au cœur dont la ligne d'en bas vient fermer son angle à celle qui est sur le nez, et que quand cette ligne traverse tout l'œil, et que celle d'en bas passe au travers de la gueule, cela marque que l'animal est feroce, cruel et carnacier.

Il se fait encore un petit triangle, dont la pointe est au coin exterieur de l'œil, d'où la ligne suivant le trait de la paupiere superieure forme une angle avec celle qui vient du nez, quand la pointe de cet angle se rencontre vers le front, c'est une marque d'esprit, comme l'on voit aux éléphants, aux chameaux et aux singes, et si cet angle tombe sur le nez, cela marque la stupidité et l'imbecilité, comme aux ânes et aux moutons; ce qui est plus ou moins selon que l'angle se rencontre ou plus haut ou plus bas et l'on demontre toutes ces choses par des exemples dessinez sur le naturel.

Cet abrégé d'une conférence de Le Brun sur la *Physionomie* fait suite à la conférence sur l'*Expression* dans l'édition de 1698 dont nous parlons plus haut (p. 391). Il occupe dans ce volume les pages 55 à 61.

IMPRIMERIE NATIONALE.

DEUXIÈME PARTIE

LETTRES

I

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Le Brun remercie son bienfaiteur d'un envoi de 50 pistoles. — Il a visité les principaux palais de Rome où se trouvent des antiquités. — Annonce des dessins qu'il exécute avec l'intention de les présenter au chancelier. — Offre de « deux petits tableaux ». — Il copie une *Vierge* de Raphaël au palais Farnèse.

De Rome, ce dernier jour de mars 1643.

Monseigneur,

J'ay eu l'honneur de recevoir la lettre qu'il a pleu à Vostre Grandeur de m'escrire et ensemble les cinquante pistolles qu'il a pleu à vos bontez me departir, et espere moyennant l'ayde de Dieu, de les employer à estudier d'après les plus belles choses de Rome, afin, Monseigneur, que je me puisse rendre un jour moins indigne des faveurs que je reçois de Vostre Grandeur, et aussy d'estre plus capable de la servir.

Ces jours passez, Monseigneur, pour obéir à vos commandements, je fus avec des personnes cognoissant les antiquitez dans les principaux palais de Rome pour essayer d'y voir quelques devises, mais nous n'y trouvasmes que des tombeaux anciens sur lesquels l'on y voit des hierogliphiques et emblesmes, et plusieurs inscriptions latines dont on fait fort estat icy, avec plusieurs bas-reliefs des histoires antiques que l'on estime fort. Entre lesquels j'ai fait choix des plus beaux pour les dessingner, afin de les faire presenter à Vostre Grandeur, cy cela luy est agreable. En attandant, Monseigneur, je suplie humblement Vostre Grandeur de vouloir accepter ces deux petits tableaux, et ensemble je la suplie de me pardonner cy ils ne sont mieux, d'autant que les originaux demy-effacez par l'espace du temps qu'il y a qui sont faits, ne me l'ont pas permis. J'ay creu qu'il estoit à propos de commencer par ces petits tableaux, afin de me pratiquer à mieux faire les grands, comme celuy auquel je travaille à présent, qui est une *Vierge*, la plus belle que Raphaël ait jamais faite, qui est au palais de Farnèse. C'est par là, Monseigneur, que j'espère faire voir à Vostre Grandeur que j'employe toutes mes forces à estudier pour meriter l'honneur d'estre de Vostre Grandeur, Monseigneur, le tres humble serviteur et sujet,

Le Brun.

Cette lettre, ainsi que celles ci-après classées sous les nos II, IV, V, VI et XIII, a été communiquée en 1863 à la *Gazette des beaux-arts* (t. XIV, p. 269-278) par M. Miller, membre de l'Institut, bibliothécaire du Palais-Bourbon. Celui-ci avait transcrit, en

1856, les cinq premières de ces lettres à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg où elles se trouvent parmi les papiers du chancelier Séguier enlevés de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés pendant l'incendie de 1794. Nous donnerons plus loin des explications au sujet de la lettre XIII. — Voir plus haut, chap. II, p. 46.

II

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Il offre au chancelier une copie de l'*Aurore* du Guide. — Reprise de la copie de la *Vierge* de Raphaël au palais Farnèse. — Le Brun demande à rentrer en France. — Il a fait un recueil de dessins d'après l'antique et d'après Raphaël.

De Rome, ce 25e juillet 1643.

Monseigneur,

Je demande humblement pardon à Vostre Grandeur cy je n'ay pas efectué les commandements qu'elle m'a faits de luy escrire à tous les ordinaires, je ne l'ay osé entreprendre qu'en me donnant l'honneur de presenter à Vostre Grandeur ce petit tableau representant l'*Aurore* accompagnée du Soleil et des Heures, que j'ay fait au palais Mazarin, dans le temps que l'entrée de celuy de Farnèse estoit interdite. Et maintenant que j'ay obtenu par les soings de Monsieur de Bret la licence du cardinal Barberin, pour pouvoir retourner au dit palais Farnèse, je ne manqueré point de finir ce tableau de Vierge duquel j'ay cy-devant parlé à Vostre Grandeur, et la suplieré, ce tableau estant finy, d'agréer mon retour, cy elle ne me commande quelque chose de deça pour son service; d'autant qu'ayant fait icy un Recueil des plus rares antiquitez, et fait amas de plusieurs desseings d'après Raphaël, je croy qu'il me seroit inutille de demeurer daventage icy, joint que les troubles de ce païs ont aporte des difficultez cy grandes pour l'entrée des palais, que l'on ne permet que de voir ce qui y est, mais non pas de le copier. Ces raisons m'obligent, Monseigneur, a suplier tres humblement vostre bonté à vouloir m'estendre de vos liberalitez, soit que Vostre Grandeur m'ordonne de demeurer ou de retourner, afin que je puisse subvenir au desir que j'ay d'obeir à l'un ou l'autre des ordres que m'imposera Vostre Grandeur, de laquelle je suis, Monseigneur, le plus obligé sujet et serviteur,

C. Le Brun.

Même provenance que la lettre précédente. — Voir plus haut, chap. II, p. 46.

III

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Il remercie le chancelier de l'argent qu'il lui a fait tenir. — Une lettre de son père lui a fait connaître les ordres du chancelier. — Celui-ci lui impose de demeurer en Italie pendant deux ans et d'y faire des tableaux qu'il placera dans sa galerie. — Le Brun promet d'obéir. — Supplique de l'artiste au chancelier au sujet de Beauvallon, avocat au conseil. — C'est Beauvallon qui jadis a présenté Le Brun au chancelier.

De Rome, ce 17e d'octobre 1644.

A Monseigneur, Monseigneur le Chancelier,

Monseigneur,

J'ay receu l'argeant qu'il a pleu à Vostre Grandeur de m'envoier et en mesme temps ay apris de mon pere les ordres qu'elle desire que je tienne, a savoir que je demeure encore icy deux années, ce sera avec joye que j'acompliré ses volontez, puis que je n'ay autre desseing que de luy obeir. Mon pere m'a escrit aussy que vous désiriez que je fisse des tableaux pour vostre gallerie, c'est là, Monseigneur, me combler de trop de graces de daigner mettre mes ouvrages au rang de celles des plus habilles gens et de qui je ne mériteré jamais la comparaison, mais puisqu'il plaist ainsy à vostre grandeur j'employeré tous mes eforts à me surpasser moy-mesme pour essaier à luy donner quelque petite satisfaction ou au moings luy tesmoingner l'envie que j'en ay.

Monseigneur, je suplie a present vostre grandeur de me permetre que je luy fasse une très humble requeste, qui est qu'après avoir fait la grâce à Monsieur de Beauvallon de luy acorder la charge d'avocat au conseil de laquelle il a jouy quelque temps, ce qu'il ne peut a present continuer ny exercer sans vostre permission, qu'il plaise à vostre grandeur de luy conceder la grace de pouvoir jouir de la d. charge sa vie durant sans financer, atandu qu'il nen a pas le moyen.

Vostre grandeur me pardonnera s'il luy plaist la hardiesse que je prends envers elle, considerant que c'est pour une personne qui est comme la cause et le premier motif des graces que je reçois de vous puisque ce fut le d. sieur de Beauvallon qui me fit cet honneur de me presenter à Vostre grandeur. C'est par cette raison que j'ay osé prendre la liberté de l'importuner, et par icelle mesme que j'espère qu'elle me pardonera, supliant encore une fois Vostre grandeur de luy faire cette faveur, ainsy toute nostre famille sera obligée d'ogmenter les prieres qu'elle fait tous les jours à Dieu pour la conservation de vostre santé, et moy particulierement qui suis de Vostre grandeur, Monseigneur, le plus humble et le plus obligé sujet et serviteur,

Le Brun.

Cette lettre, tirée des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Fonds français, n° 17382, fol. 1), a été insérée une première fois en 1851 par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'art français* (t. I, p. 52-53). M. Louis Paris, directeur du *Cabinet historique* et collaborateur de la *Revue universelle des arts*, supposant que la lettre de Le Brun était encore inédite en 1856, en adressa une copie aux éditeurs de cette *Revue*. Elle fut publiée à nouveau dans le tome III du recueil (chronique de la livraison de mai, p. 188-189). — Voir plus haut, chap. II, p. 47-48.

IV

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Demande d'argent. — L'entrée des palais de Rome pendant la vacance du siège a occasionné à Le Brun de lourdes dépenses. — Projet de voyage à Venise.

De Rome, ce 12e décembre 1644.

Monseigneur,

Je suplie humblement Vostre Grandeur d'agréer que je lui fasse une très humble requeste qui est qu'apres avoir esté icy quelque temps sans argent et pendant le siege vacant, où il m'en a falu beaucoup pour entrer dans les palais, à cause des gardes qui y estoient, je me suis endetté, cy bien qu'ayant payé mes dettes d'une partie de l'argent qu'il a pleu à Vostre Grandeur m'envoyer, et m'estant fait faire quelques habits pour passer mon hiver, il me reste fort peu dudit argent; et ayant envie de m'en aller à Venise pour y pouvoir estudier commodement, je prends la hardiesse d'importuner Vostre Grandeur en la supliant tres-humblement de ne me point abandonner en ce besoing et de me faire la grace de m'envoyer quelque argent, et de me permettre la qualité que je prends d'estre de Vostre Grandeur, Monseigneur, le plus humble et obligé serviteur,

Le Brun.

Même provenance que les lettres I et II. — Voir plus haut, chap. II, p. 56.

V

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Difficulté de travailler au Vatican. — Il prie le chancelier d'accepter deux tableaux. — Il en prépare deux autres. — Quant aux toiles demandées par Séguier pour sa galerie, elles exigeraient un séjour de plus de deux ans en Italie. — Les Français mal vus à Rome. — Le Brun demande à rentrer en France.

De Rome, ce ..... 1645.

Monseigneur,

Je suplie humblement Vostre Grandeur de me pardonner sy j'ay esté sy longtemps sans luy rendre compte de ce que je fais. La cause est qu'auparavent que de luy escrire je voulois obtenir une licence pour entrer au Vatican, a cette fin d'y faire les tableaux qu'il vous a pleu m'ordonner pour les luy presenter, ce que je n'ay peu faire d'autant que le pape a logé un cardinal dans les apartements où sont lesdits tableaux, qui ne permet pas d'y entrer. Sy bien que pour ne perdre point entierement le temps, j'ay fait ces deux icy que je suplie humblement Vostre Grandeur d'agreer, esperant avoir l'honneur de luy en presenter bientost deux autres auxquels je travaille a present. Et quand a ceux qu'il a pleu a Vostre Grandeur m'ordonner pour vostre gallerie, j'aprehende fort de ne les pouvoir faire en cette ville, non seullement a cause qu'il me faudroit estre encore icy plus de deux ans a les faire, pour la difficulté qu'il y a à present d'entrer dans les pallais où sont les belles ouvrages, mais aussi pour le danger où se trouvent icy maintenant les François.

De sorte, Monseigneur, que pour executer vos ordres avec liberté et peindre les tableaux que Vostre Grandeur desire de moy pour sa gallerie, je croy qu'il seroit expedient que je feusse a Paris, ou j'ay desseing de retourner, s'il plaist à Vostre Grandeur m'en accorder le congé. Et par ce moyen elle me donnera plus de facillité pour la servir en la quallité que je suis et seray toute ma vie, Monseigneur, le plus humble et obligé serviteur,

Le Brun.

Même provenance que les lettres I, II et IV. — Voir plus haut, chap. II, p. 57.

VI

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Il s'excuse d'avoir quitté Rome. — Obstacles qui s'opposaient à son travail. — Poussin lui a conseillé de rentrer en France. — Des amis l'ont assisté de leur bourse jusqu'à Lyon. — Il est sans ressources et prie le chancelier de lui fournir le moyen de gagner Paris.

De Lyon, ce 18e janvier 1646.

Monseigneur,

Je representeray à Vostre Grandeur, s'il luy plaist, que ne pouvant plus coppier à Rome les pieces qu'elle m'avoit commandées, d'autant qu'il n'y avoit plus personne qui peust parler pour moy afin d'obtenir des licences d'y travailler, j'ay esté contraint de coppier ce grand tableau d'*Adoration* d'après un petit de Raphaël, pour ce qu'il est dans un lieu où l'on peut entrer facilement, mais aussi ledit tableau n'est pas si bien finy que les autres dudit Raphaël, comme aussi les deux autres petis, qui a esté la cause que j'ay esté conseillé par Monsieur Poussin d'aller moy mesme representer à Vostre Grandeur que puisque des personnes de Rome qui se connoissent tres-bien a la peinture, me vouloient emploier la pour faire quelque chose de mon invention pour eux, qu'il estoit bien plus a propos que je m'employasse pour elle et que cela seroit beaucoup mieux de faire lesdits tableaux à Paris que de les coppier sur des choses de Raphaël qui ne sont pas finies. C'est pourquoy, Monseigneur, apres avoir eu ce conseil de mondit sieur Poussin, je prins resolution de partir de Rome pour m'en revenir a Paris; et n'ayant point d'argent pour ce faire, je fus contraint d'en emprunter de mes amis avec lesquels je suis venu jusques à Lyon, tant pour m'abiller que pour faire mondit voyage, qui m'oblige maintenant de suplier tres humblement Vostre Grandeur de m'assister de ses liberalitez accoustumées, afin de me donner moyen de m'aquiter tant de la depence que j'ay faite en mondit voyage, que de celle dont j'ay besoing de faire encore jusque a Paris. Et je seray de plus en plus obligé en luy continuant mes tres humbles services de prier Dieu pour sa prosperité et santé, en la supliant de soufrir que je prenne la qualité d'estre de Vostre Grandeur, Monseigneur, le plus humble et obligé seruiteur,

Le Brun.

Même provenance que les lettres I, II, IV et V. — Voir plus haut, chap. II, p. 59.

VII

AU CHANCELIER SÉGUIER.

Il fait hommage au chancelier des dessins qu'il a exécutés à Rome. — Ce sont des études d'après l'antique. — Caractère de ces dessins. — Puissance de Rome dans l'antiquité. — Ses monuments, sa sculpture. — Séguier protecteur de l'Académie. — Sa bibliothèque. — Ses libéralités. — Gratitude de Le Brun envers son bienfaiteur.

Paris..... (entre 1648 et 1655).

A Monseigneur le Chancelier,

Monseigneur,

Je passerois dans vostre Esprit pour temeraire, si je pretendois vous faire un present des desseins que vostre liberalité m'a permis de rassembler des plus beaux ouurages des Sculpteurs Anciens, puisque ce n'est qu'une restitution de ce qui est à Vous et une reuolution de ce qui doit retourner à son principe. Si mon travail vous satisfaict, Monseigneur, il vous doit estre d'autant plus agreable que vous le regarderez comme le fruict d'une plante que vous auez eu la bonté de cultiuer, et les deffauts que vous y remarquerez me seront pardonnables ayans esté commis dans une saison que vous auiez destinée pour mes estudes. Ceux qui ne considerent que la grace des contours, la iustesse des proportions et les autres parties du dessein, y rencontreront possible de quoy se contenter, mais vous, Monseigneur, qui passez plus auant, que la connoissance parfaite que vous auez de tous les misteres, des Ceremonies, des Divinitez, et en general de toutes les representations des Anciens, descouurirez dans cet ouurage plusieurs particularitez, qui iusques à ce jour ont esté inconnües aux plus sçauants. J'ay tousiours eu, Monseigneur, une inclination tres forte a rechercher ces belles curiositez, et un de mes principaux soings a esté d'assembler dans un volume racourcy toutes ces marques des grandeurs de l'Ancienne Rome, affin que vous pussiez auec facilité les prendre pour vostre diuertissement, lorsque vous donnez quelque moment de relâche aux plus importantes affaires de ce Royaume; et me suis souuent estonné des vaines perquisitions que plusieurs curieux ont faictes de la majesté de celle qui fut autresfois la premiere ville du monde, parmy les pierres et soubz des ruines, dans lesquelles ilz ont creu qu'elle estoit enseuelie, comme si elle consistoit en bastimens que la necessité d'y loger une multitude de peuple, et le nombre infini des esclaues qui y estoient emploiez ont esleuez à une grandeur prodigieuse. N'est-il pas bien plus à propos d'admirer sa magnificence dans ces magistrats qui paroissent autant de Roys aux yeux des Ambassadeurs des princes estrangers, et dans la quantité des pieces rares dont l'Asie et une partie de l'Europe ont embelly cette superbe mere des maistres de l'uniuers? Il n'est pas difficile à des personnes commodes d'entasser plusieurs monceaux de pierres les unes sur les autres pour bastir des édifices somptueux; mais il faut auoir une puissance bien absolue pour depouiller des villes si fameuses de leurs plus riches ornemens, et obliger les excellents hommes de ce temps la de ne rien produire qui ne fust dedié à la gloire de Rome; aussi voyons-nous la plupart de ses superbes amphiteatres et des autres monuments, renversez ou abandonnez à l'iniure des saisons, mais ces reliques precieuses dont i'ay faict un recueil sont en si grande veneration qu'elles sont enchassées dans les lieux plus apparens des places publiques ou dans les principaux pallais de l'Italie. Si l'art auoit peu leur donner le mouuement comme l'Esprit et les belles expressions, elles tiendroient compagnie à tant de rares manuscripts qui viennent enrichir vostre bibliotecque, afin de rendre

hommage auec eux à celuy qui comble de bienfaits les beaux Esprits de nostre siècle, et vous tesmoigneroient, Monseigneur, la part qu'elles prennent aux graces que vous auez departies a ceux de l'Academie Royalle dont vous estes le Protecteur, puisque c'est par un ministère que ces grands hommes dont elle est composée doiuent arriuer au souuerain degré de perfection que l'estude de nos reliefs ne leur a peu faire entierement acquerir; mais le poids et la solidité de leur matiere les arreste dans une prison honorable, et tout ce qu'elles peuuent faire est de se presenter a vous dans ce petit volume, ou j'ay encore laissé place pour celles qui n'ont pas encore esté découuertes; i'ay souuent eu la pensée de remplir le vuide qui le faict iuger deffectueux, des tesmoignages de ma reconnoissance, mais n'ayant peu trouuer de paroles assez expressiues, je laisse faire cet office à noz Antiques, dont le silence aura plus d'éloquence que tous les remercimens que ie vous pourrois faire de voz liberalitez. Il suffit, Monseigneur, que vous ne doutez pas de mon ressentiment, et qu'ayant l'honneur d'estre une de vos creatures, vous souffrirez aussi que j'aye celui de me qualifier auec toute sorte de respect et de soubzmission, Monseigneur, vostre tres humble, tres obeissant et tres obligé serviteur,

Le Brun.

Cette lettre, tirée des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Fonds français, n° 17217), a été insérée en 1851 par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'art français* (t. I, p. 54-57). Auguste Jal a publié le début de cette lettre dans son *Dictionnaire critique* (p. 752). — Voir plus haut, chap. II, p. 44.

VIII

À M. COLBERT.

Il offre au ministre un travail de sa main, destiné à Mme Colbert. — Minime valeur de cet ouvrage. — L'artiste, indisposé, entreprendra quelque œuvre plus importante pour Mme Colbert lorsqu'il sera rétabli.

De Paris, ce 1er octobre 1661.

Monsieur,

C'est auec confusion que j'offre à Madame vne chose de si peu de conséquence; mais j'espère que vostre bonté suppléera à son déffaut, et luy fera agréer : puisque vous auez desja tesmoigné quelque estime pour ce sujet. Je prends donc la liberté de luy presenter, en attendant que l'Indisposition où je suis, me permette de faire quelque chose plus digne d'elle; et où je vous puisse faire voir que je suis, Monsieur, Vostre tres humble et tres obeissant seruiteur

Le Brun.

Cette lettre, dont la signature seule est autographe, ce qui permet de penser que l'indisposition dont parle Le Brun l'obligeait à dicter, est tirée des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Mélanges Colbert, vol. 103, n° 502). Auguste Jal a inséré cette dépêche, avec de légères omissions, dans son *Dictionnaire critique* (p. 752). — Voir plus haut, chap. V, p. 139.

IMPRIMERIE NATIONALE.

IX

À M. COLBERT.

Il transmet au ministre une lettre de Doublet réclamant le prix de plusieurs tableaux déposés chez le cardinal Mazarin. — Le Brun a pris l'initiative de ce dépôt sans en prévenir Doublet. — Sa responsabilité vis-à-vis du vendeur. — Il a suivi les ordres du Cardinal et de Fouquet. — La veille de son départ pour la Bretagne, Fouquet avait promis à Le Brun de régulariser cet achat dès son retour. — Colbert sera-t-il moins obligeant que ne l'eût été Fouquet?

INÉDITE.

De Paris ce 24e octobre 1661.

Monsieur,

Il semble par ce billet que m'envoye Monsieur Doublet que vous douttiez qu'il ayt este paye de Monsieur Foucquet des tableaux qui sont chez Monseigneur le Cardinal. Mais Monsieur je crois que vous vous ressouuenez assez des importunitez que je vous ay faittes pour cela, et si les tableaux auoient esté payez je n'aurois esté ny ne serois a la peine où je suis parcequ'ils ont este portez chez Monseigneur le Cardinal sans le consentement du dit sieur Doublet qui en a mon recepissé et ce ne fut que pour obéir aux ordres de Monseigneur le Cardinal et de Monsieur Foucquet que je les fis porter sans l'en aduertir et la veille que Monsieur Foucquet partit pour Bretagne il me promit apres me l'auoir cent fois promis qu'a son retour il uniderоit cette affaire et qu'il m'en tireroit sçachant bien de quelle importance elle m'estoit parceque le sieur Doublet ne s'adresse qua moy et ne connoist que moy a cause du recepisse que je lui en ay donné.

Je crois Monsieur que vous n'aurez pas moins de bonté pour moy en cette occasion qu'en auroit eu Monsieur Foucquet et que vous ne voudriez pas que je perisse en cette affaire apres touttes les obligeantes marques d'amitié que vous m'auez données et lhonneur que jay d'estre, Monsieur, Vostre tres humble et tres obeissant seruiteur

Le Brun.

Nous donnons ici la lettre de Doublet que Le Brun fit passer en même temps que la sienne sous les yeux de Colbert :

«Ce..... octob. 1661 à Paris.

« J'ay passé chez vous pour sçauoir l'estat de votre santé et vous entretenir d'une chose qui vous surprendra : lors que j'ay demandé à Monsieur Colbert le payement des tableaux que vous m'auez veu achetés de M. Jabach : Il m'a respondu d'une maniere qui me fait croire ql a qlque opinion que j'en aie esté paié; vous m'obligerez de luy en escrire ce que vous en sçauez et combien de fois dans le voiage de Fontainebleau vous m'auez dict de la part de Monsieur Foucquet ql me donneroit contentement. C'est le seul tesmoignage que je vous demande. Et que vous me croiez vostre tres humble et tres obeissant seruiteur, Doublet »

« Sy vous estes en estat d'escrire, je vous conjure que ce soit au plus tost car je desire en sortir. »

La lettre de Le Brun et celle de Doublet sont tirées des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Mélanges Colbert, vol. 103, nos 741 et 742). — Voir plus haut, chap. V, p. 140.

X

À Mgr COLBERT.

Demande d'audience au ministre au sujet de la décoration intérieure des Tuileries. — Le Brun offre à Colbert de se rendre à Saint-Germain.

Paris, ce 24e may 1666.

Monseigneur,

Il est tres necessaire pour auancer les ouurages du dedans des tuilleries qu'il vous plaise de donner un quart dheure d'audiance pour resoudre toutes les choses qui sont necessaires a y executer parceque autrement lon ne peut rien faire qua tatons ainsi Monseigneur si vous agréez que jaille à Sainct-Germain pour cela jyray sitost que vous me le permettrez et je porteray auec moy un memoire de tout ce qu'il faut resoudre pour aprez trauailler auec toute sorte de diligence. Je prends cette liberté parceque les ouuriers me pressent et parcequ'ils ne peuuent rien faire que les choses ne soient entierement resolues. J'attends vos commandements et suis, Monseigneur, Vostre tres humble et tres obeissant seruiteur

Le Brun.

Cette lettre a fait partie du cabinet de la comtesse Boni de Castellane antérieurement à 1843, date à laquelle les éditeurs de l'*Isographie des hommes célèbres* (Paris, Th. Delarue, etc., 1843, 4 vol. in-4°) l'ont reproduite en fac-similé (t. III). On en trouvera un second fac-similé à la fin de la notice consacrée à Le Brun par Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres* (École française, t. I). Depuis cette époque, l'autographe du maître a passé en vente au moins trois fois à notre connaissance : 1° vente du cabinet Chambry (7 mars 1881, n° 356 du catalogue); 2° vente du cabinet A.-P. Dubrunfaut (18 janvier 1884, n° 153); 3° vente du cabinet A. Bovet (23 juin 1885, n° 1452). — Voir plus haut, chap. V, p. 166.

XI

À M. PICAUT CHEZ Mgr LE CHANCELIER.

Il s'inquiète du sort de deux lettres qu'il a fait tenir au chancelier. — L'une est une « naturalité », l'autre un « privilège ». — Le chancelier avait promis de sceller ces pièces.

A Paris, ce 3e juillet 1666.

Je ne sçay, Monsieur, si Vous auez receu un billet que je Vous ay escrit pour Vous prier de vouloir presenter à Monseigneur le Chancelier ces deux lettres quil m'auoit promis de seller, l'une est une naturalité et l'autre un priuilége.

J'auois mis ces deux lettres auec le billet que je vous enuoye; je ne sçay si vous aurez receu l'un et l'autre. Je vous prie de me le vouloir mender au plus tost, parceque j'en suis fort en peine.

Je vous baise tres humblement les mains et suis de tout mon cœur, Monsieur, Vostre tres humble et tres obeissant seruiteur

Le Brun.

Suscription :

A Monsieur
Monsieur Picaut *chez Monseigneur le Chancelier*
eu court

Cette lettre, tirée des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Fonds français, n° 17407, fol. 62), a été insérée en 1851 par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'art français* (t. I, p. 53-54). — Voir plus haut, chap. V, p. 166.

XII

À DANIEL HUET, ÉVÊQUE D'AVRANCHES.

Retard apporté par les travaux des Tuileries à l'achèvement du *Baptême de Notre-Seigneur.* — Les Tuileries s'achèvent. Huet peut assurer les marguilliers de Saint-Jean à Caen de la diligence du peintre à les satisfaire.

Paris, ce 28 octobre 1666.

Monsieur,

J'ay bien du desplaisir de la peine que vous avés prise de me chercher en tant d'endroits. Sy jamois sceu vostre intention par un billet, je n'aurois pas manqué de vous faire réponse comme je fais à present, pour vous dire, Monsieur, que je ne puis travailler au tableau du *Baptesme de Notre-Seigneur* que les Thuilleries ne soient entierement achenées et que le Roy ny soit logé, et j'espère que toutes les choses qui dépendent de moy seront terminées dans le quinzième du mois prochain, après quoy je ne manqueray de travailler à vostre tableau pour estre achevé dans le mois daprès.

Voilà ce que je croy pouvoir faire en cas qu'il ne m'arrive quelque chose a quoy je ne m'attende pas, c'est là, Monsieur, ce que vous pouvés mander à messieurs les marguilliers de Saint-Jean, et vous me ferés la grâce de croire que je suis, Monsieur, Vostre très humble et obéissant serviteur.

Le Brun.

L'original de cette lettre est conservé au British Museum (*Additional Mss.*, n° 21514). Une copie manuscrite existe à la Bibliothèque nationale (Fonds français, n° 15189) et une autre copie est à la bibliothèque de Caen. La pièce qui nous occupe a été reproduite au moins trois fois à notre connaissance. G.-S. Trébutien, dans son ouvrage : *Caen, précis de son histoire* (in-8°, 1847), l'a publiée (p. 111) d'après la copie de la bibliothèque de Caen. En 1859, M. Gustave Masson, professeur de littérature française à Harrow on the Hill, transcrivait au British l'autographe de Le Brun et envoyait sa copie à la *Gazette des beaux-arts*, qui l'insérait (t. I, p. 62-63). Enfin, M. C. Henry, qui avait négligé d'ouvrir la *Gazette*, transcrivait la copie de la Bibliothèque nationale et l'offrait en 1879 aux rédacteurs des *Nouvelles Archives de l'art français*, qui la publiaient par inadvertance (2e série, t. I, p. 247). — Voir plus haut, chap. VII, p. 209, et chap. VIII, p. 232.

XIII

À DANIEL HUET, ÉVÊQUE D'AVRANCHES.

Nouvelles excuses du peintre sur le retard apporté à l'achèvement du *Baptême de Notre-Seigneur*. — Explications. — M. de Blemur, qui l'a commandé, n'avait pas imposé à l'artiste de le peindre. — Il n'attendait de lui qu'un dessin. — On s'est ensuite ravisé. — C'est une peinture de sa main que l'on réclame. — Le temps lui a fait défaut. — Il va toutefois s'appliquer à satisfaire promptement les marguilliers.

..... Ce 13e avril 1670.

Monsieur,

J'ay un extresme regret de ne mestre pas trouvé au logis lorsque vous y estes venu, j'iray ches vous, vous en faire mes excuses et vous en tesmoigner ma douleur. Je vous diray cepeudant, Monsieur, que l'on a travaillé tous les jours icy au tableau du Baptesme de saint Jean, que je vais travailler à le finir au premier jour pour l'envoyer à Can (*sic*) au commencement de cet esté; c'est avec bien du déplaisir que j'ay gardé cet ouvrage sy longtemps; mais en vérité, Monsieur, il n'y a pas tout à fait de ma faute, car lorsque M. de Blemur me proposa de faire ce tableau, il ne me parla que du dessein et de le faire faire par quelqu'un, depuis il me dict que l'on desireroit que j'y travaillasse de ma main, et comme je n'ay point de temps à moy, je suis obligé de derober celuy qu'il faut employer à ce tableau sur mes heures de repos, de sorte, Monsieur, qu'en ayant peu, j'ay esté longtems pour trouver celuy qu'il a fallu donner a cet ouvrage. Mais puisque M. Perrault est content que j'acheve promptement, et qu'il m'a escrit pour cela, je vous assure, Monsieur, que je m'en vais travailler assidument pour vous contenter et Messieurs les marguilliers. Ayes la bonté, s'il vous plaist, de les en assurer, et de me croire très parfaitement comme je suis, Monsieur, vostre très humble et très obéissant serviteur,

Le Brun.

Suscription :

A Monsieur Huet,

chez Madame de Reuilly.

Cette lettre a paru pour la première fois dans les *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, par M. le marquis de Chennevières (t. I, p. 156-157). — M. de Chennevières s'est procuré le texte de cette lettre le 7 décembre 1845, dans des circonstances assez curieuses pour être rapportées. Nous tenons de lui-même les détails qui vont suivre. L'autographe devait être vendu le 8 décembre par le ministère de Charon, expert; une exposition publique précéda la vente. M. de Chennevières, ayant parcouru la lettre exposée et ne supposant pas qu'il lui fût aisé de s'en rendre acquéreur, lut lentement la première phrase, essayant de la retenir, puis il sortit de la salle d'exposition et transcrivit ce début. De retour devant l'autographe de Le Brun, il s'en appropria la seconde phrase qu'il courut transcrire au dehors. Et ainsi de toute la lettre. L'autographe était en 1863 dans le cabinet de M. Boutron. A cette date, M. Miller, dont il est parlé plus haut, en obtint communication et le publia dans la *Gazette des beaux-arts* (1re période, t. XIV, p. 276). M. Miller se décidait, disait-il, à faire cette publication parce que la copie dont s'était servi son devancier, l'auteur des *Recherches sur les peintres provinciaux*, était inexacte. Nous savons dans quelles circonstances avait été faite cette copie. Des fautes d'orthographe ou de ponctuation devenaient inévitables en procédant comme avait dû le faire M. de Chennevières. Mais, à défaut du texte rigoureusement exact, cet écrivain n'en avait pas moins fait connaître, dès 1847 — on en peut juger en recourant à son ouvrage — les termes essentiels de la lettre; le reste n'est qu'accessoire. — Voir plus haut, chap. VIII, p. 232.

XIV

À M. DAN,

RÉDACTEUR DU *MERCURE GALANT*, À PARIS.

Renseignements sur le personnel des Gobelins. — Cucci. — Van der Meulen. — Baptiste. — Jans. — Lefebvre. — La Croix. — Mosin. — Fayette. — Balan. — Ferdinand. — Philippe. — De Villers. — Du Loin. — Rousselet. — Le Clerc. — De Sève. — Leurs travaux à la manufacture.

Versailles, 10 mars 1673.

Monsieur,

Vous me priez de vous donner quelques renseignements sur la manufacture royale des Gobelins et sur les artistes qui s'y trouvent sous ma direction. je vais essayer de vous satisfaire. Voici les noms de ceux qui s'y font admirer :

Le sieur Cuicy, Romain, travaille aux grands cabinets d'ébène, sculpture, mignature, orfevrerie et pierreries. Il travaille aussy aux fermetures des portes et des fenestres des maisons royales, le tout cizelé; il a fait de ces fermetures pour Versailles qui passent pour des chefs-d'œuvre aux yeux de ceux qui les voyent. Il est en France depuis quinze ans, et c'est Sa Majesté qui l'y a fait venir. Il a déjà fait six grands cabinets pour le Roy, qui sont des ouvrages d'une beauté achevée : le premier est appelé le char d'Apollon, le second celuy de Diane; les deux qu'il a fait ensuite représente le temple de la Paix et celuy de la Vertu, et ils ont esté ainsy nommé par Sa Majesté.

Le sieur Vandermeulen est un peintre fameux selon moy, que le Roy a appellé de Flandres pour travailler à de grands tableaux representans les vues de toutes les maisons royales; il a dejà fait celles de la plus part des villes de Flandres, avec les environs qui sont d'une delicatesse merveilleuse. On travaille à mettre ces beaux desseins en tapisseries, dont il a déjà luy même gravé plusieurs en taille douce.

Le sieur Baptiste, Romain, est fameux pour les ouvrages de sculpture; il en fait de très beaux que l'on voit à Versailles.

Les sieurs Jans et Le Febvre font de la haute lisse mêlée d'or et d'argent; ils travaillent, sur mes desseins, à l'histoire du Roy, à celle d'Alexandre, aux Actes des Apostres, aux Saisons, aux Neuf Muses. Leurs ouvrages sont des chefs-d'œuvre au dire des admirateurs.

Les sieurs La Croix et Mousin sont pour la basse lisse, dont ils s'acquittent très-bien.

Les sieurs Fayette et Balan se font admirer pour les broderies, et les sieurs Ferdinant et Philippes y font des merveilles pour les tables de jaspe, agate et autres pierres précieuses.

Le sieur de Villers travaille aux grands ouvrages d'argenterie, et ce n'est pas sans raison que je dis grands, puisqu'il a fait des cuvettes du pois d'onze cens mars.

Le sieur du Loin a fait aussy de grands bassins cizelés representans l'entrevue des Roys de France et d'Espagne, les campements de Sa Majesté et plusieurs morceaux en relief de l'histoire de son regne.

Les sieurs Rousselet et Le Clerc, graveurs, font de très belles planches de taille douce qui representent les tableaux du cabinet du Roy, et le sieur Audran en a gravé d'autres sur mes tableaux de l'histoire d'Alexandre et autres.

Le sieur de Sève a fait un tableau admirable de l'Académie où l'on voit tous les illustres qui la composent tenant chacun un morceau de leur ouvrage qu'ils présentent au Roy.

Voilà, Monsieur, tous les renseignements que je puis vous donner sur les artistes attachés à la manufacture royale.

Je suis, Monsieur, avec respect, vostre très humble et très obéissant serviteur,

Car. Le Brun.

Nous empruntons le texte de cette lettre à la *Gazette des beaux-arts* (1re période, t. XV, p. 208-209). Elle a été insérée dans ce recueil par M. Miller, de l'Institut. — Voir plus haut, chap. VIII, p. 234.

XV

À DOMENICO GUIDI,

PRINCE DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC À ROME.

Le Brun, élu prince de l'Académie de Saint-Luc, remercie Guidi de l'honneur qu'on lui décerne. — Il fait l'éloge d'Errard qui a été nommé son suppléant et qui doit tenir sa place au sein de l'Académie romaine.

Paris, 31 janvier 1676.

Al Illma et excellma Academia del Dissegno sotto l'invocatione di san Marco.

Signori,

Ho ricevuto con summo giubilo l'obbligeante avviso della mia aggregazione alla vostra eccellente ed illustre Accademia e sono tenuto farvene que' vivi ringraziamenti, che si addicono ad una grazia cosi singolare. Ma nel tempo stesso che a ciò volgevo il pensiero mi sono ritrovato sorpreso per l'accrescimento di un altro onore, quello cioè di avermi dichiarato Principe, e Capo della vostra Accademia. Una tale elezione mi ha trasportato fuori di me, considerando, che dallo stato di Novizio in cui ero, avete voluto improvisamente farmi salire a quello di Superiore. E poichè con si poco merito sono stato inalzato alla grandezza di questa dignità, penso, che il principal fondamento di questa elezione sia derivato dalla sola vostra volontà di onorarmi : onde tutto il merito della grazia, non nelle qualità dell' Electo, ma unicamente nel favore degli Elettori è riposto. La qual cosa fa, che io apprezzi di più l'onore ricevuto, e che io senta piu vivamente le infinite mie obbligazioni, delle

Messieurs,

Je reçeus avec un tres grand contentement l'agreable advis que j'avois esté associé à vostre excellente et renommée Academie, et je creus estre obligé à vous en faire les remerciemens que je devois pour une grace si singuliere. Mais dans le temps que je pensois à les faire, je me trouve surpris par l'accroissement d'un autre honneur, qui est celluy que vous m'avez faict, me déclarant prince et chef de cette mesme Academie, qui est si excessif qu'il m'a estonné, considerant que de l'estat d'apprentif et novice je suis monté si viste à celluy de superieur, et de peu de merite à la grandeur de cette dignité. Ce qui est cause que je ne peux recognoistre en cette action, sinon que le principal fondement que vous avez eu pour faire cette election est la volonté que vous avez eue de me faire cet honneur, afin que tout le merite consiste dans la civilité et la faveur de ceux qui l'ont faicte, et non pas dans les qualitez de celluy qui a esté eleu; ce qui me faict d'autant plus priser et

quali non saro mai per rendermene scarco, se la benignità vostra non si degna accogliere le mie offerte, il mio zelo, e la mia salda volontà d'impiegarmi colla possibile prontezza, e sollecitudine in tutto ciò, che da me dipende a servigio, ed utilità del l'illustre Accademia. Che se la lontananza de' luoghi si oppone, perchè io non possa, come pur vorrei, mandare ad effetto interamente questo mio buon volere, mi veggio nonostante appogiato sul gran merito, e sapere del Sig. Errard, che Voi Signori, coll' estrema vostra prudenza avete eletto a far le mie veci. Sul qual fondamento mi trovo assicurato di non cadere dall' eccelso loco, ove vi è piaciuto collocarmi. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Parigi. 10 febbraro 1681.

estimer l'honneur que j'en reçois, et me donne ensuitte de vifs ressentimens des obligations infinies que je vous en ay, dont je ne croy pas que je puisse jamais m'acquitter, si ce n'est qu'il vous plaise accepter les offres que je vous fais de mon affection et de la volonté que j'ay d'employer entièrement avec toute la chaleur et promptitude possible, ma personne et ma propre vie pour le service et l'utilité de vostre illustre Academie. Mais bien que l'esloignement des lieux m'empesche de pouvoir y satisfaire entierement, selon mon desir, je me trouve néantmoins appuyé sur la valeur et le grand mérite du seig^r Charles Errard, que V^s S^ries ont choisi avec une prudence extraordinaire pour en mon lieu en faire les fonctions; sur lequel fondement je me trouve asseuré de ne point tomber du degré d'élevation où je suis, et que sa très claire experience et science peut m'acquerir une gloire qui sera accompagnée de louanges qui dureront à jamais. Je m'arresteray icy pour finir la presente, avec la seule mais sincere protestation que je fais des infinies obligations que je vous ay, rendant aussi des grâces infinies et avec autant d'humilité à V. S. pour les extraordinaires faveurs que j'en ay receues, qui avec les grands ressentimens que j'en confesse, font que je me diray tous jours de V. Ill. S^ries très humble et très obligé serviteur,

Charles Le Brun.

La traduction française de cette lettre, tirée des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Correspondance Boulliaud, vol. 32), a été publiée par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'art français* (t. I, p. 66-67). Le texte italien est emprunté par M. de Chennevières à l'ouvrage de Melchior Missirini : *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova* (Roma, 1823, in-4°), et se trouve reproduit avec l'omission faite par Missirini des deux dernières phrases dans le même tome des *Archives* (p. 67-68). La traduction française n'est point autographe. La Bibliothèque nationale n'en possède qu'une copie. Il est cependant probable que Le Brun a dû rédiger sa lettre en français et qu'une main étrangère aura traduit son texte en italien. Ce qui nous porte à émettre cette opinion, c'est une double faute constatée dans la version italienne. On lit en tête de la lettre : « Accademia di San Marco » pour « Accademia di San Luca ». Le texte italien est bizarrement daté de 1681, lorsqu'il devrait l'être de 1676. Il y a là des inadvertances que Le Brun n'aurait sans doute pas commises et qui ont pu échapper plus aisément à son traducteur. Il n'est donc pas impossible que l'autographe du maître, en langue française, existe entre les mains de quelque collectionneur. — Voir plus haut, chap. IX, p. 298-299.

XVI

À MESSIEURS DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC À ROME.

Le Brun est informé de sa réélection à la charge de prince de l'Académie de Saint Luc. — Il renouvelle ses remerciements.

Paris, 22 décembre 1676.

Texte publié par Missirini.

Mi trovava cosi elevato per l'onore da voi fattomi, ch'io non pensava, che la gloria ricevuta fosse capace di alcun augmento. Intanto io vedo, che li vostri favori hanno più di una sorte di grandezza, e che il loro pregio consiste egualmente nell' ampiezza, e nel numero. Io dirò anche, miei signori, che come gli ultimi beneficj sono per l'ordinario la corona di quelli, che sono preceduti, io devo sentirmi altretanto piu debitore alli vostri, poichè quantunque sia grande la prima grazia, ella sembra al presente non essere stato altro, che il grado, e la preparazione alla seconda. Non tocco gli elogi, de quali le vostre lettere sono piene : So, che la gentilezza ve gli ha dettati, e che sono piuttosto una lezione di quello, ch'io mi devo sforzare di essere, che un testimonio di quello ch'io sia. Questo è il principal uso, che io voglio farne, lontano dal prenderne alcuna presunzione : cioè a dire, che io conserverò memoria eterna della vostra bontà, ed avro particolar cura di adempire il mio debito; e di corrispondere con zelo al posto, ove mi avete collocato.

Traduction littérale inédite.

Je me trouvais tellement haut placé par l'honneur que vous m'aviez fait, je ne songeais pas que la gloire reçue fut susceptible d'aucun développement. En attendant, je vois que vos bienfaits ont plus d'une espèce d'élévation, et que leur prix consiste également dans l'étendue et dans le nombre. Je dirai encore, Messieurs, que comme les derniers bienfaits sont, pour l'ordinaire, le couronnement de ceux qui ont précédés, je dois me trouver d'autant plus reconnaissant pour les vôtres bien que, quelle que soit la grandeur du premier bienfait, elle semble présentement n'avoir été autre que le grade et la préparation au second. Je ne fais pas mention des éloges dont vos lettres sont remplies, je sais que votre gracienseté les a dictés et qu'ils sont plutôt une leçon de ce que je dois m'efforcer d'être qu'un témoignage de ce que je suis. C'est donc le premier usage que je veux en faire au lieu d'en avoir de la présomption, c'est à dire que je conserverai un éternel souvenir de votre bonté et j'aurai un soin particulier d'acquitter ma dette et de correspondre avec zèle au poste où vous m'avez placé.

Le Brun.

Le texte italien de cette lettre, emprunté aux *Memorie* de Missirini, a été inséré par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'art français* (t. I, p. 68-69). La traduction française est inédite. Nous n'aurions pas eu à prendre la peine de la rédiger si l'autographe de Le Brun, très certainement écrit en français, ne s'était dérobé à nos recherches. Cet autographe a d'abord passé à la vente du cabinet A. Sensier (11 février 1878, n° 592 du catalogue), puis à celle de la collection Fillon (15 juillet 1879, n° 1654) et enfin à la vente du 21 avril 1880 (n° 146). Les catalogues de ces ventes ne mentionnent pas que la lettre de Le Brun soit en italien : il devient donc évident que les experts se trouvaient en présence d'un texte français. Il y a plus : Sensier, Fillon lui-même, n'ont pas pris garde aux destinataires de cette lettre. M. Étienne Charavay, toujours si avisé dans la rédaction de ses précieux catalogues, induit en erreur peut-être par les notes des amateurs que nous venons de nommer, a supposé que la lettre qui nous occupe était un remerciement adressé par Le Brun aux membres de l'Académie royale de peinture de Paris qui l'avaient élu

IMPRIMERIE NATIONALE.

directeur. Cela ne peut être. Le Brun ne deviendra directeur en titre de l'Académie qu'il dirige en fait qu'en l'année 1683. Mais il est hors de doute que si Sensier, Fillon et M. Charavay s'étaient trouvés en face d'un texte italien, la pensée ne leur serait pas venue de voir dans ce texte un remerciement adressé par un Français à des compatriotes. La lettre du 22 décembre a donc été écrite par Le Brun dans sa langue maternelle. S'il a souhaité qu'elle parvînt à l'Académie de Saint-Luc traduite en italien, c'est pure courtoisie de sa part, et nous avons lieu de penser qu'il eut recours dans la circonstance à l'érudition d'un ami. Bien qu'ayant vécu à Rome en 1645, peut-être, à trente ans de date, ne possédait-il plus suffisamment la langue italienne pour l'écrire avec précision et avec art? Or, si l'autographe du 22 décembre 1676 est en français, il est plus que probable que celui du 31 janvier de la même année (lettre XV de ce recueil) est dans des conditions identiques. Nous ne pouvons admettre en effet que dans le cours de la même année Le Brun ait alternativement écrit dans deux langues différentes des lettres d'un caractère et d'un style si absolument uniforme. — Voir plus haut, chap. IX, p. 299-300.

XVII

À CHARLES ERRARD,

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME.

Le Brun s'entretient avec Errard des difficultés survenues entre l'Académie de Saint-Luc et l'Académie de peinture. Errard devra surveiller l'exécution d'un travail confié à Domenico Guidi. — Théodon. — M^lle^ Gouet.

INÉDITE.

Montmorency, 20 novembre 1678.

Monsieur,

Jay receu bien de la joye en apprenant par vous l'estat de vostre santé. Les lettres que l'on m'auait escriptes de Rome m'ont causé une grande inquietude parce que lon me mandoit que vous estiés à l'extremité et ce qui l'augmentoit encor estoit que je ne recevois aucunes lettres de vostre part. Janois cru jusque la estre assés de vos amis pour estre informé par quelquun de vostre maison de l'estat ou vous estiés affin den rendre compte a Monseigneur Colbert qui me demandoit toutes les fois que janois lhonneur de le voir en quel estat vous estiés et il estoit estonné quand je luy disois que personne de vostre part ne m'en mandoit rien. Si je vous entretenois icy de tout ce qui c'est passé pendant le temps de vostre maladie et les assants quil a fallu soutenir, il faudroit faire un volume tout entier, il suffit que vous ayés pris le dessus et que vostre affection nest point diminuée pour moy selon que je le connois par la lettre que je viens de recevoir de vous, je vous assurray de mon costé Monsieur que jay toujours esté le mesme c'est à dire parfaictement à vous.

A lesgard de ce que vous me mandés de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc et surtout des s^rs^ Carlo Marati et Dominico Guidi, je suis estonné de leur procédé veu que c'est d'eux de qui vous fesiés plus de cas et de qui vous m'aués dit plus de bien, et qui sembloient auoir le plus d'ardeur pour la jonction des deux Académies : je croyois vous auoir desja mandé ce que l'on pouuoit faire sur les difficultés que ces Messieurs faisoient sur quelques articles et je ne pense pas que nous ayons autre chose à vous escrire la dessus, ny que nous ayons rien a changer sur l'article des valeurs et il semble mesme que cela auroit mauuaise grace d'imiter ces Messieurs dans leurs changements. Il faut bien se garder de rien faire qui leur donne auantage sur nostre Académie et je m'imagine aussy qu'en suiuant les articles que nous leur auons enuoyé ils ne feront rien qui nous porte prejudice et surtout quand vous vous donnerés la peine de soutenir l'interest de notre nation.

Je diray bien à Monseigneur Colbert de vous escrire comme vous me le mandés sur l'ouurage du seigneur Dominico Guidi, den faire le prix auant que de luy faire tenir le marbre, mais je crains

quil ne soit pas de la gloire du Roy de marchander auec ces Messieurs la, comme feroit un particulier veu que le dessein que l'on a eu de les faire trauailler est plus pour faire connoistre la grandeur de Sa Majesté que pour austre chose, et je vous diray que Monseigneur Colbert a cru que cet ouurage estoit déja fort auancé. J'apprehende que cela ne fasse un mauuais effect si je luy dis que le marbre n'est pas encor ches ce sculpteur parcequil se plaignît à moy il y a peu de jours de ce que le sr Théodon nauoit pas encor celuy de son second terme dont on luy auoit dit que le modele estoit faict il y auoit plus de six mois.

Il a une très-grande impatience d'auoir cet ouurage parce que les places ou il veut mettre ces termes font l'acheuement de sa maison ainsy vous luy ferés plaisir de faire que les marbres ne retardent point le trauail de ceux qui les doiuent faire.

Mademoiselle Gouet s'est donné la peine de m'apporter vostre lettre; je luy ai remis les quatre cent quarante liures que vous auiez auancé pour moy, je ne pûs chercher a lheure mesme le memoir que vous auiez ennoyé de cette depense parce que j'estois pressé d'aller a la campagne ou je suis presentement, je la priay de sauoir au juste ce quil y a affin dy satisfaire entierement.

Je suis bien obligé à tous ces Messieurs de l'Académie de Saint-Luc qui tesmoignent auoir quelque estime pour moy, je vous supplie très humblement Monsieur de les assurer de la mienne et de mes très humbles seruices leur estant a tous en general et en particulier très affectionné et a vous plus qu'a personne du monde, Monsieur, votre très humble et très obeissant seruiteur,

Le Brun.

Vous vouliés bien que ma femme et moy assurions Madame Errard de nos très humbles seruices.

Cette lettre appartient aux héritiers de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris, qui nous l'ont obligeamment communiquée. — Voir plus haut, chap. IX, p. 300.

XVIII

À Mgr COLBERT.

Il communique au ministre des dessins faits à la demande du Roi pour Trianon et la Grande Galerie de Versailles. Changements faits au tableau du grand salon.

Versailles, 2 mars 1679.

Monseigneur,

Voici les dessins pour Trianon et celuy pour la galerie de Versailles que le Roy m'a commandés. J'attends vos ordres devant de rien commencer. Je vous demanderay vostre avis sur tout cela, Monseigneur. Avec le goust que je sçais que vous avez, je dois estre sans crainte du résultat.

Si vous trouvez bien les derniers changemens que j'ay faits au tableau du grand salon, soyez assez bon de me le mander. Je ne voudrois pas en parler à Sa Majesté avant d'avoir vostre jugement, que je regarde comme le plus seur de tous ceux que je puis envier.

Le Brun.

Nous empruntons ce billet à l'ouvrage de M. Pierre Clément : *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert* (t. V, p. 563). — Voir plus haut, chap. VIII, p. 286.

XIX

À CHARLES ERRARD,

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME.

Exigences de Domenico Guidi au sujet de son groupe commandé pour le Roi. — Carlo Maratti. Le Nôtre et l'Académie de Saint-Luc.

De Paris, ce 17e aoust 1680.

Monsieur,

Jay receu deux de vos lettres en mesme temps dattées du 19e juin.

Japrends parseque vous m'escriués que ses Messieurs ont tousjours des portes de derrieres pour s'eschaper, car il est vray que le sieur Guide ma dict que s'estoit vous qui lui auiez ordonnés de faire le groupe de la grandeur quil la fait, et je suis bien persuadé qui n'est pas vray et quil ne pouuoit pas mesme ignorer de la mesure ny de la forme puisque je luy auois enuoyé l'un et l'autre. Je croy que vous aurez veu par la lettre que je luy ay escrits ces jours passés mes sentiments la dessus. Je vous diray encore quil a grand tort d'accuser nostre nation d'inconstance et de changement, car il est luy mesme l'auteur de ce changement. La niche que l'on a proposé pour sa figure n'a point changé de forme ny de place, ny nous de volonté, nous auons destiné sa figure pour mettre dans une niche qui estoit faite et non pas dans une place pour estre veüe de tous les costés, et quand il voudra je luy envoyray encore trois ou quatre de ces lettres ou il me mande quil a veuu mon dessein et la mesure que je luy ay enuoyé et quil alloit trauailler suiuant se que je luy mandois. Il y a mesme des personnes qui m'ont dicts auoir veus un modelle quil auoit fait suiuant l'idée quil auoit receu de moy. Il pouuoit me mander des ce temps la le dessein quil auoit de faire quelque chose de son genie, je ne my serois pas oposé parce que je n'auois pas d'autre pensée que de luy faire plaisir, et je serois mesme rauy pour sa satisfaction que sa figure put nous seruir en l'estat quelle est, si nous pouuions trouver une place pour la mettre. Mais il n'est pas possible de changer le lieu pour laquelle elle estoit destinée. Ce n'est pas en cela seul que ses Messieurs monstrent leur inconstance, l'affaire de l'Académie en est une preuve éuidente, c'estoit eux qui nous auoient demandés une jonction comme vous le scaués et qui nous auoient enuoyés un projet d'articles que nous auons suiuies, ils n'ont pas laissé néantmoins de changer de sentiment.

Pour Monsieur Le Nostre je croy qu'il a songé a ses Messieurs lorsquil estoit a Rome car depuis quil est icy, il semble auoir oublié se quil auoit promis. Il m'a dict dans les commencements quil fust icy de retours quil failloit que je parlasse a Monseigneur pour faire accorder une pension aux sieurs Carles Maratty et Domminigue Guidy, mais quand je luy dict que l'on ne pouuoit pas faire cela que ses Messieurs n'enssent faits voir icy de leurs ouurages, il ne ma plus parlé de rien depuis ce temps la; nous attendons que le sieur Carles Maratty nous mande l'acheuement de son tableau, pour celuy la il ne doit pas craindre de changement parce quil c'est tenu dans les bornes que l'on luy a prescrit et jespere quil sera satisfait du traitement que lon luy fera. J'aurois bien des choses à vous dire si le temps me le permettoit, mais a l'heure que je vous parle, je me prepare pour aller a Versailles, et je n'ay que du loisir presentement que pour vous assurer de la passion avec laquelle je suis, Monsieur, vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

Le Brun.

Nous devons la communication de cette lettre à l'obligeance des héritiers de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris. Nous l'avons publiée dans le journal *l'Art* (numéro du 9 mai 1880). On a vu plus haut (chap. IX, p. 296-300) que la jonction de l'Académie de Saint-Luc avec l'Académie de peinture de Paris avait été la source de difficultés nombreuses. Selon toute apparence, Errard s'était fait le porteur auprès de Le Brun de certaines réclamations de l'Académie romaine, et notre artiste exprime incidemment sa pensée sur ces regrets tardifs. Nous avons voulu savoir si l'Académie de Paris s'était émue du mécontentement de MM. de Saint-Luc; les procès-verbaux publiés par M. de Montaiglon ne renferment, de janvier 1679 à septembre 1680, aucune allusion à ce litige. Nous ne saurions dire à quel tableau de Carlo Maratti se rapportent quelques lignes de la lettre de Le Brun, mais, en retour, aucun doute n'est possible en ce qui touche l'objet du dissentiment survenu entre le sculpteur Domenico Guidi et le Premier Peintre du Roi. Il s'agit ici du groupe en marbre la *Renommée écrivant l'histoire de Louis XIV,* placé à Versailles dans l'allée circulaire qui entoure le bassin de Neptune. On connaît les détails de ce groupe. La Renommée, un pied sur l'Envie, une plume dans la main droite, soutient le médaillon du Roi posé sur un livre que le Temps agenouillé porte sur ses épaules. Les profils d'Alexandre, de César et de Trajan, ainsi que des trophées d'armes, complètent ce monument qui a été gravé par Thomassin (*Recueil des figures, groupes*, etc., pl. 63). Les *Archives de l'art français* (t. I, p. 61) renferment plusieurs lettres du statuaire italien datées de 1675. M. le marquis de Chennevières, en annotant ces lettres, a émis la pensée que le groupe la *Renommée écrivant l'histoire de Louis XIV* a vraisemblablement été sculpté d'après un dessin de Le Brun. C'est en 1852 que M. de Chennevières formulait cette opinion. Mais, à six ans de là, M. Anatole de Montaiglon publia trois nouvelles lettres de Guidi relatives au même groupe. S'autorisant alors du témoignage de Mabillon, qui se plaît à voir l'influence directe de Girardon dans le groupe de Guidi, M. de Montaiglon conclut en ces termes : «Ceci irait un peu contre l'opinion exprimée dans une note antérieure que Guidi fit ce groupe sur un dessin de Le Brun; c'eût été étendre bien loin sa dictature et Guidi pouvait très bien s'en passer.» (*Archives,* t. V, p. 81.) Or, voilà que nous nous trouvons fortuitement en mesure de réformer l'avis de notre confrère : l'idée, sinon le dessin, du groupe de Guidi émane certainement de Le Brun. C'est lui qui l'affirme, il faut l'en croire. La pièce qu'on vient de lire est datée de 1680, et le monument de Guidi, commandé en 1677, fut terminé seulement en 1685; il se trouvait donc en cours d'exécution à l'époque où écrit Le Brun. Quant à l'erreur dans laquelle est tombé Mabillon, rien de plus explicable : Girardon n'est-il pas le plus docile des lieutenants de Le Brun et la plupart des œuvres décoratives du sculpteur troyen sont-elles autre chose que la traduction modelée de dessins du Premier Peintre?

XX

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le comte Malvasia a reçu le portrait du Roi par les soins de l'abbé de Gondi. — Le Brun remercie ce dernier de la peine qu'il a prise dans la circonstance. — Le peintre se met aux ordres du secrétaire d'État du grand-duché de Toscane.

INÉDITE.

Paris, ce 24e juin 1682.

Monsieur,

Monsieur le comte de Marvasia m'a mandé qu'il avoit receu le portrait du Roy dont vous vous estes bien voulu charger, je croy qu'il vous en aura faict ses remerciment come il doit, pour moy je vous assure, monsieur, que je vous suis sensiblement obligé de la peine que vous vous estes bien voulue donner, et que vous nous avez tiré d'un tres grand embaras par la difficulté que nous aurions eue d'envoyer ce portraict, come l'experience nous l'a assez faict connoitre. Je vous prie Monsieur, de me faire naistre l'occasion de vous pouvoir rendre quelque service en ce pays, afin que je puisse avoir lieu de vous marquer ma reconnoissance, et le zele avec le quel je suis Monsieur, vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre est tirée des Archives de Florence (Filza medicea, n° 4783). Nous en devons la copie à l'obligeance de M. George Mignaty. — Voir plus haut, chap. X, p. 238.

XXI

À JEAN-BAPTISTE DE LA ROSE,

PEINTRE PROVENÇAL.

Il a vu chez le marquis de Seignelay un tableau peint par de la Rose et le félicite sur son talent.

Paris, 17 juillet 1682.

Monsieur,

Il n'y a pas longtemps qu'étant avec M. le marquis de Seigeulay, je vis un tableau que vous lui avez envoyé, que je trouvai très-beau; j'eusse bien souhaité qu'il en eust conneu la beauté comme moy, afin que la récompense eust suiui le mérite de l'ouurage.

Le Brun.

Cette lettre, communiquée par le docteur Pons aux éditeurs des *Archives de l'art français*, a été publiée dans ce recueil (t. VI, p. 230). Elle proviendrait des manuscrits du Père Bougerel. — Voir plus haut, chap. X, p. 316.

XXII

À S. A. S. COSME III DE MÉDICIS,

GRAND-DUC DE TOSCANE.

Remerciements de Le Brun au sujet d'un présent que lui a fait le grand-duc. — L'artiste marque sa gratitude de ce que Cosme III lui demande son portrait. — Promesse d'envoyer cet ouvrage.

De Paris, ce 8 febvrier 1683.

Monseigneur,

Après avoir songé aux tres humbles actions de graces que je doy rendre à Vostre Altesse Serenissime pour le present dont Elle m'honore, et pour l'honneur qu'Elle me fait aussy en mesme temps de me demander mon portrait, j'ay cru à la fin, que je luy devois plustost faire un remerciement sur ce qu'Elle veut avoir de moy, que les choses qu'Elle m'envoye, quoyque celle cy soient d'un prix infiny. Car enfin ce que sa main liberale me donne marque seulement sa magnificence ordinaire, mais ce qu'Elle veut recevoir de ma main tesmoigne une bonté particuliere que je n'ay jamais meritée, et qui me donne du respect sans m'inspirer de la vanité. Je suis trop convaincu que mon portrait est indigne d'avoir une place dans ce fameux cabinet ou l'on voit les plus belles choses d'Europe. Mais ce n'est pas à moy de refuser Vostre Altesse Serenissime sur tout quand Elle me demande si peu de choses qu'Elle sçauroit jamais se contenter à moins. Comment luy pourrois-je refuser mon portrait, moi qui me ferois gloire de me donner en personne à Elle, si le service du plus grand Roy de l'univers ne me retenoit à Paris. Mais le devoir qui m'y retient m'obligera mesme de conserver la memoire des bienfaicts de Vostre Altesse Serenissime d'y faire des vœux continuels pour sa prosperité, de publier avec veneration ses qualités excellentes et de chercher toutes les occasions imaginables de luy prouver avec un zèle tres-ardent et un tres profond respect que je suis de Vostre Altesse Serenissime, Monseigneur, le tres humble et tres obeissant serviteur

Le Brun.

Cette lettre, ainsi que celle numérotée ci-après XXIV, est tirée de *Nuova raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, con notte ed illustrazioni di Michelangelo Gualandi (Bologne, 1845-1856, 3 vol. in-12, t. III, n° 403, p. 199-201). — Voir plus haut, chap. X, p. 324.

XXIII

À PIERRE PUGET.

Le Brun a assisté à l'ouverture de la caisse qui renfermait le *Milon*. — Le Roi l'a prié de dire son sentiment sur cet ouvrage. — Il s'est appliqué à en faire remarquer toutes les beautés. — Une lettre de Le Brun à Puget a été égarée par Girardon. — Le Premier Peintre réclame l'amitié de Puget.

Paris, 19 juillet 1683.

Monsieur,

Je me suis trouvé à l'ouverture de la caisse de votre figure de *Milon*, lorsque le Roi la fit ouvrir : et lorsque S. M. me fit l'honneur de m'en demander mon sentiment, je tâchai de lui faire remarquer toutes les beautés de votre ouvrage; je n'ai fait en cela que vous rendre justice; car en verité, cette figure m'a semblé très-belle en toutes ses parties et travaillée avec un grand art.

J'avois eu l'honneur de vous écrire il y a quelque temps; M. Girardon m'avoit promis de vous faire tenir ma lettre; mais je vois qu'il ne s'est pas acquitté de sa promesse. Je vous témoignois l'estime que je faisois de votre mérite, et vous demandois part en votre amitié; faisant plus de cas de l'affection d'une personne de vertu comme vous, que de celle des plus qualifiées de la cour.

Le Brun.

Cette lettre, publiée d'abord par Léon Lagrange dans la *Gazette des beaux-arts* (1re période, t. XIX, p. 423), se trouve reproduite dans l'ouvrage du même auteur : *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux* (2e édition, Paris, Didier, 1868, in-12, p. 191). — Voir plus haut, chap. X, p. 317.

XXIV

À S. A. S. COSME III DE MÉDICIS,

GRAND-DUC DE TOSCANE.

Le Brun fait tenir son portrait au grand-duc, ainsi que des estampes d'après ses ouvrages. Il souhaiterait que son envoi fût de plus grande valeur.

De Paris, ce 20 novembre 1684.

Monseigneur,

S'il y a quelque chose qui me puisse excuser de n'avoir pas satisfaict plus promtement à ce que Vostre Altesse Serenissime souaieté de moy, c'est la honte de lui envoyer un portraict et des

coppies de mes ouvrages qui ne meritent pas l'honneur de paroistre devant Elle. J'espere qu'Elle aura la bonté de me pardonner une timidité si bien fondée, et qu'Elle adjoutera cette grace à celles qu'Elle m'a desja faites. J'en garderay le souvenir toute ma vie et continueray de les publier, pour faire connoistre à tout le monde les veritables sentimens de reconnoisance, de soumission et de respect que j'ay conservé pour Vostre Altesse Serenissime. Je ne me suis jamais faict une joye d'estre connu par les traits de mon visage, mais je me feray une gloire d'estre distingué par ses vives impressions de mon zele, qui sera toujours de marquer avec combien d'ardeur et de respect je seray toute ma vie, etc.

Le Brun.

Cette lettre est tirée du recueil de Gualandi (t. III, n° 404, p. 201-202). — Voir plus haut, chap. X, p. 324, et lettre XXII.

XXV

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le Brun prie Gondi de présenter à Cosme III le portrait et les estampes qu'il lui envoie. — Il fait parvenir à Gondi un paquet d'estampes qu'il le prie d'accepter.

Paris, 29 novembre 1684.

Monsieur,

Je prens la liberté de vous adresser mon portraict et les estampes que j'envoye à Son Altesse Serenissime. J'attends de vostre honnesteté, Monsieur, que vous voudrez bien les lui presenter de ma part, et j'espère de toutes les bontés que Son Altesse Serenissime m'a déjà témoignées qu'elle me fera encore celle d'accepter mon petit présent. Je fais un grand fond, Monsieur, sur la grâce que vous me ferez de l'offrir pour moy, et ne doute pas qu'en passant par vos mains il ne devienne fort agréable. Vous recevrez, s'il vous plaist, Monsieur, par la mesme voie, un paquet d'estampes pour vous; ce sont celles qui manquent pour faire la suite de celles que vous avez et que je vous aurois envoyées s'il y en avoit eu d'imprimées dans ce temps. Aussi tost qu'il y en aura d'autres d'imprimées, je ne manqueray pas de les envoyer à Son Altesse Serenissime et à vous. J'ay joinct à cette lettre un mémoire de celles de Son Altesse Serenissime et des vostres; vous me ferez, Monsieur, une très grande grâce d'accepter ces ouvrages comme une marque du zèle et du respect avec lequel je suis, Monsieur, Vostre très humble et très obéissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre, tirée du Carteggio Gondi, filza 43, Légation de France, seconde partie, aux Archives de Florence, a été publiée par M. Louis Passy dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 145-146). — Voir plus haut, chap. X, p. 324.

XXVI

À S. A. S. COSME III DE MÉDICIS,

GRAND-DUC DE TOSCANE.

Le Brun s'excuse d'être l'objet de la bienveillance particulière de Cosme III. — Il est confus d'apprendre que son portrait et les estampes qui l'accompagnaient vont être exposés dans le cabinet du grand-duc.

Paris, ce 19 avril 1685.

Monseigneur,

J'ay des grâces infinies à rendre à Vostre Altesse Sérénissime de la lettre dont elle a bien voulu m'honnorer. Pour peu que l'on soit sensible à la gloire, il est bien facile de s'en laisser toucher par les éloges et les marques d'estime dont elle est remplie. Mais, Monseigneur, je supplie très humblement Vostre Altesse Sérénissime d'estre persuadée que le plaisir d'entendre dire ces choses par un aussi grand prince et autant protecteur des beaux-arts que l'est Vostre Altesse Sérénissime, ne m'empêche pas de faire un sérieux retour sur moy mesme et de m'appercevoir que ce qui pourroit à la vérité me donner quelque réputation dans le monde, ce seroit l'estime que l'on en voit faire à Vostre Altesse Sérénissime, en plaçant mon portraict et quelques estampes qui ont été faites d'après mes ouvrages dans ce fameux cabinet remply de tant de choses choisies et qui sera regardé avec admiration de la postérité. Quand Vostre Altesse Sérénissime me promet de se souvenir toujours de moy et qu'elle veut bien me remercier d'une chose pour laquelle de ma part je ne peux lui avoir assez de reconnoissance, je ne dois pas rechercher d'autre avantage, c'est assurément ce qui me sera le plus sensible, puisque j'ozeray en même temps espérer que Vostre Altesse Sérénissime me fera encore la grâce de croire qu'entre tant de personnes qui ont estées honorées de ses bienfaits, il n'y en a point qui en conserve la mémoire plus chèrement que moy, qui en connoisse mieux le prix, et qui soit avec le plus profond respect, Monseigneur, de Vostre Altesse Sérénissime, le très humble et très obéissant serviteur,

Le Brun.

L'autographe de cette lettre est conservé aux Archives de Florence, Carteggio Gondi, filza 85, Légation de France, seconde partie. M. Louis Passy en a communiqué la copie aux éditeurs des *Archives de l'art français* qui l'ont insérée dans le tome I, 2ᵉ période, p. 149-150. — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXVII

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le peintre se réjouit du bon accueil fait à ses ouvrages par Cosme III. — Il reporte l'honneur de cette bienveillance à Gondi.

INÉDITE.

Paris, ce 19 avril 1685.

Monsieur,

J'ay une joye tres sensible de ce que le portraict et les estampes que j'ay envoyés a Son Altesse Sérenissime soient arrivés en bon estat, et qu'ils luy ayent esté agreables, mais je vous prie,

IMPRIMERIE NATIONALE.

Monsieur, de trouver bon que j'attribue aux bontés que vous avez toujours eu pour moy et à l'appuy que vous avez bien voulu donner aux ouvrages l'estime que vous me mandez que Son Altesse Sérénissime en a faict. J'aurois souhaitté que ces choses eussent esté plus dignes d'Elle et repondissent davantage a toutes les grâces et aux honneurs qu'elle me faict. J'ose espérer, Monsieur, que vous me ferez la faveur de continuer à luy en marquer mes respectueuses reconnoissances. L'obligeante lettre que j'ay reçue de vous semble me permettre la liberté que je prens, mais je suis persuadé que vous me le pardonnerés, si vous voulez bien entrer dans cette consideration qu'il est bien difficile de recevoir tant de marques d'amitié d'une personne aussy puissante que vous l'estes sans l'importuner dans quelques occasions. Je voudrois bien vous faire connoistre par d'autres choses que par les estampes que je vous ay envoyées, et qui ne méritent pas les remerciements que vous m'en faites, combien je vous suis redevable des bons offices que vous me rendés auprès de Son Altesse Sérénissime, mais je voudrois bien aussy vous pouvoir marquer l'estime et la vénération que j'ay pour vostre Éminent méritte. Il m'est difficile de pouvoir trouver des termes pour l'exprimer et il n'en est point qui puissent bien dire avec combien de reconnoissance et de respect je suis, Monsieur, vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre devrait, ce semble, se trouver aux Archives de Florence. Il n'en est rien. Elle fait partie d'une collection particulière. Elle a passé en vente au moins deux fois en ces dernières années : le 26 avril 1875 et, plus récemment, le 23 juin 1885, avec les autographes du cabinet de M. A. Bovet (n° 1453 du catalogue de cette dernière vente). — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXVIII

À S. A. S. COSME III DE MÉDICIS,

GRAND-DUC DE TOSCANE.

Le Brun remercie Cosme III d'un présent qu'il vient de lui faire. — Assurances du respect qu'il professe envers le grand-duc.

De Paris, ce 24 may 1685.

Monseigneur,

Je viens de recevoir le présent magnifique dont Vostre Altesse Sérénissime m'a voulu honnorer; je connois bien qu'elle a dessein de me combler de ses bienfaits sans que je puisse de ma part faire autre chose que de former des souaits. Ce n'est pas, Monseigneur, que je sois assez téméraire pour m'imaginer d'égaler en quelque manière les grâces continuelles que Vostre Altesse Sérénissime me fait; je sçay qu'elle est trop puissante et qu'elle faict les choses d'une manière trop généreuse pour croire qu'il se rencontre chez moy de quoy en balancer la valeur. Si je ne suis pas assez heureux pour mériter que Vostre Altesse Sérénissime ait tant de bontés pour moy, j'espère qu'elle y fera suppléer la volonté que j'ay de rechercher toutes les occasions de lui estre agréable, et, pendant qu'elle me fournit les choses du monde les plus délicieuses pour la vie et pour la santé, qu'elle voudra bien accepter pour mes très humbles remerciements les vœux que je fais pour sa prospérité.

et qu'elle me permettra de me dire toute ma vie, avec un très profond respect, Monseigneur, de Vostre Altesse Sérénissime, le très humble et très obéissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre, tirée des Archives de Florence, Légation de France, seconde partie, filza 85, a été publiée par M. Louis Passy dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 150-151). — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXIX

À S. A. S. COSME III DE MÉDICIS,

GRAND-DUC DE TOSCANE.

Le grand-duc a fait un nouveau présent à l'artiste. — Remerciements. — Assurances du plus complet dévouement.

De Paris, ce 1er aoust 1685.

Monseigneur,

Je rends de très humbles actions de grâce à Vostre Altesse Sérénissime du nouveau présent qu'elle m'a fait l'honneur de m'envoyer. On ne sçauroit estre plus surpris ny plus touché que je le suis de cet excès de sa magnificence; mais l'avantage le plus considérable que j'y trouve et où je suis le plus sensible est la marque qu'elle me donne d'une estime qui est d'un prix encore plus grand que ses bienfaits. Ce n'est pas seulement, Monseigneur, par l'élévation du rang suprême de Vostre Altesse Sérénissime qu'il est avantageux de lui plaire; c'est principalement par la connoissance parfaite que tout le monde sçait qu'elle a des beaux-arts que son approbation est extrêmement glorieuse; il y a longtemps que je souhaite de la mériter, et je vais travailler avec plus de soin que jamais pour m'en rendre digne autant qu'il me sera possible. Je seray trop heureux si mes travaux me donnent le moyen de tesmoigner la reconnoissance que j'auray toute ma vie des grâces dont il a pleu à Vostre Altesse Sérénissime de me combler, et, si par des services qui luy soient agréables, je puis lui faire connoistre que je suis avec une passion très-ardente et un respect très-profond, Monseigneur, de Vostre Altesse Sérénissime, le très-humble et très-obéissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre a la même provenance que la précédente. Elle a paru dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 151-152). — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXX

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le Brun vient de recevoir du grand-duc deux pièces de damas cramoisi. — Quatre caisses de vin et une caisse de saucisson avaient précédé cet envoi. — Il charge Gondi d'exprimer sa vive gratitude à Son Altesse.

Paris, ce 20 août 1685.

Monsieur,

Je viens encore de recevoir une caisse dans laquelle j'ay trouvé deux pièces de damas cramoisi, le plus beau du monde. Je ne croiois pas qu'il se pût rien adjouter aux quatre caisses de vin et à

celle de saucisson que j'avois reçues auparavant, et je croiois même que monsieur de Zepoli s'étoit trompé, et qu'il m'avoit envoyé quelque chose destiné pour un autre. C'est par le dénombrement que je viens de vous en faire, Monsieur, que je crois, mieux que par aucune autre manière, faire connoître jusqu'à quel degré de magnificence Son Altesse Sérénissime a voulu porter le présent qu'elle m'a fait. Elle l'accompagne encore de tant d'autres grâces en voulant bien recevoir avec une bonté sans égalle les lettres que je me suis donné l'honneur de luy escrire, et en m'assurant de la continuation de sa bienveillance, qu'il n'est pas estonnant que je ne puisse pas bien m'exprimer sur la reconnoissance que j'en dois avoir. Ce n'est pas d'aujourd'hui que je connois qu'il est impossible d'égaler ses libéralités; aussy n'entreprendrois-je point à les vouloir balancer par de foibles remerciements dont la personne la plus sensible à ses bienfaits et la plus dévouée à son service peut être capable. Mais, Monsieur, comme je ne puis m'empêcher de souaité que Son Altesse Sérénissime les connoisse tels que je les reçens, je ne sache personne qui pourroit mieux que vous m'aider en cette rencontre; continués donc, s'il vous plaist, Monsieur, toutes les bontés que vous avés pour moy, et m'épargnés, je vous prie, dans toutes les honnêtetés dont vos lettres sont remplies. J'en viens d'en recevoir deux en même temps qui me donnent de confusion et qui me font connoistre combien je vous dois être redevable, et des grâces nouvelles que vous me procurés, et de cette manière si obligeante avec laquelle vous me traités; considérés, Monsieur, qu'il est difficile à satisfaire en même temps à tant de chose à quoy je me trouve obligé, et contentés vous, je vous supplie, de la protestation que je fais qu'il n'y a personne qui conserve tant de vénération pour vostre éminent mérite, et qui soit avec plus de zèle, de reconnoissance et de respect, Monsieur, vostre très humble et très obéissant serviteur.

Le Brun.

Cette lettre a la même provenance que les deux précédentes. Elle a paru dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 152-153). — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXXI

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le Brun envoie au grand-duc des estampes d'après le *Crucifix aux anges* et la *Chute des anges*. — Il s'enquiert si Son Altesse a reçu la totalité des estampes gravées d'après l'Escalier de Versailles. — Le Roi s'est proposé de les lui offrir.

Paris, ce 9e mars 1686.

Monsieur,

Je suis plus sensible que je ne puis vous l'exprimer aux marques obligeantes que vous me donnés de vostre bienveillance et de vostre estime; vous n'en sçauriez honnorer personne qui en ait plus de reconnoissance que moy, ny qui fasse des souaits plus sincères et plus ardents pour vostre conservation et pour vostre prosperité. Je prends la liberté d'envoyer à Son Altesse Sérénissime quatre estampes d'un Crucifix et quatre autres de la Chente des Anges, qui ont été gravées d'après mes tableaux. Je n'ay pu avoir encore l'estampe qui manque pour rendre l'Escallier de Versailles complet, non plus que les autres choses que j'avois promises à Son Altesse Serenissime; mais l'on m'a dit que le Roy lui avoit envoyé tout ce qui s'est gravé jusqu'à cejourd'hui. Je vous prie de me le faire sçavoir.

car si cela n'est pas, je travailleray à les lui faire avoir. Je vous supplie très humblement, Monsieur, de faire connoistre à Son Altesse Serenissime que je n'oublieray jamais les grâces dont il luy a plu de me combler, et que je m'estimerois heureux si je pouvois produire quelque ouvrage qui ne fût pas indigne de luy estre offert. Vous avez eu, Monsieur, tant de bontés pour moy, que c'est avec confiance que je vous en demande la continuation. Je sçay que vous estes assez généreux pour vous faire un plaisir de m'obliger, mais faites moy aussy la justice d'estre bien persuadé que j'aurois une extrême joye de trouver l'occasion de vous tesmoigner que je suis avec beaucoup de passion et de respect, Monsieur, vostre très humble et très obéissant serviteur.

Le Brun.

Cette lettre, tirée du Carteggio Gondi, filza 43, Légation de France, seconde partie, aux Archives de Florence, a été publiée par M. Louis Passy dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 154-155). — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXXII

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Lefebvre, tapissier aux Gobelins, fait étudier son second fils aux fortifications. — Ce jeune homme pourra se mettre au service du grand-duc. — Le Brun envoie à Gondi, à titre de présent personnel, plusieurs estampes et deux dessins « qui sont les pensées de deux tableaux de la galerie de Versailles ».

..... 1686.

Je croy, Monsieur, que vous ne serez pas fâché que je vous apprenne que M. Lefebvre, tappissier dans nos Gobelins, continue de faire estudier son second fils aux fortifications et qu'il est présentement à Valenciennes, où il travaille avec succès. Comme M. Lefebvre ne peut suivre l'inclination qu'il a d'estre auprès de Son Altesse Sérénissime, il eslève son fils dans cette profession, pour tacher à le rendre capable de rendre ses très humbles services à Son Altesse Sérénissime dans cet employ, et il espère de vostre bonté et de la protection dont vous l'avez toujours honnoré, que vous voudres bien lui en faciliter les moyens, et moy je joins mes prières aux siennes pour vous demander cette grace pour laquelle je vous seray infiniment obligé. Je prends la liberté, Monsieur, de vous envoyer pour vous deux estampes du *Crucifix* et deux de la *Cheute des Anges*, de même que celles que j'envoye à Son Altesse Sérénissime. J'y joins aussy deux desseins qui sont les pensées de deux tableaux de la gallerie du Roy à Versailles; ils sont légèrement désignés, mais comme M. de Zipoli m'a faict connoistre que vous souaittiez quelque chose de moy, je n'ay pas voulu retarder plus longtems à vous marquer le désir que j'ai de faire tout ce que je croiray vous estre agréable, dans la pensée que j'ay de vous en envoyer quelqu'autre plus terminé, si ceux-là ont le bonheur de vous plaire. J'y ai joint, Monsieur, une description de la gallerie de Versailles, où vous trouverez les descriptions de deux desseins que je vous envoye, marqués à côté d'un A et d'un B.

Le Brun.

Cette lettre a la même provenance que la précédente. Elle a paru dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 156). — Voir plus haut, chap. X, p. 325 et 334.

XXXIII

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Les remerciements que Gondi a fait tenir à Le Brun n'étaient pas mérités. — Assurances de dévouement et d'affection.

..... 1686.

Monsieur.

Les estampes et les desseins que j'ay prié M. de Zepoli de vous faire tenir ne méritent pas les louanges que vous leur avez donnés, et il faut que vous ayez une extrême bonté pour recevoir si favorablement un présent si peu considérable, avant même de l'avoir veu. Je sçay, Monsieur, qu'il ne m'est pas possible de m'acquitter jamais avec vous, et je prétends seulement vous témoigner que je ne perds pas le souvenir des graces que vous me faites. Je suis très sensiblement touché des bons offices que vous continuez à me rendre auprès de Son Altesse Sérénissime. Je connois combien son estime m'est glorieuse, et je me souviendray toujours que c'est vous qui me l'avez procurée, et qui prenez soin de me la conserver. Je vous prie, Monsieur, de leur faire connoistre que c'est avec des sentimens d'une très parfaite reconnoissance que j'ai receu les nouveaux présens qu'il lui a pleu de m'envoyer. Je ne manqueray pas de choisir entre mes ouvrâges ceux que je croiray les moins indignes de luy estre offerts, et je m'estimeray heureux s'ils sont honorés de son approbation. Je vous rends de très humbles grâces de la manière obligeante dont vous avez reçeu la recommandation que j'ay pris la liberté de vous faire pour le second fils de M. Lefebvre; je vous supplie de continuer à le protéger, et ce sera une nouvelle faveur que je graveray dans ma mémoire, avec tant d'autres dont je vous suis redevable, et qui m'obligent d'être toute ma vie, avec beaucoup de passion et de respect, vostre très humble et très obéissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre a la même provenance que les deux précédentes. Elle a paru dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 157-158). — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXXIV

À M. LE MARÉCHAL DE CRÉQUI.

Le Brun rappelle au maréchal ce qu'il lui a confié sur l'attitude de Louvois à son égard. — On le tient à l'écart des travaux de la Couronne. — Quelqu'un cherche à s'établir à son préjudice. — Son découragement.

Paris, 25 juin 1686.

Puisque vous me faites la grâce de vous intéresser dans l'inquiétude où je suis, et que vous voulez bien en parler à Mgr de Louvois, je prends la liberté de vous faire souvenir de ce que j'ai eu l'honneur de vous dire.

Il y a plus de vingt années, que, suivant les ordres que je reçus du Roi, j'abandonnai les ouvrages que je faisois et conduisois pour les particuliers et m'attachai uniquement à travailler et à conduire les ouvrages qui se faisoient pour Sa Majesté dans les Gobelins. Je m'étois proposé de continuer les mêmes fonctions avec plus d'application et plus de zèle que jamais sous l'autorité de Mgr de Louvois, et il m'avoit témoigné d'abord tant de bonté et tant de bienveillance, que j'avois osé me flatter qu'il m'honoreroit d'une protection particulière. Mais j'ai sujet de craindre que quelque personne qui cherche à s'établir à mon préjudice ne m'ait rendu de mauvais offices auprès de lui et n'ait altéré les bons sentiments qu'il avoit pour moi. Ce seroit la plus sensible disgrâce qu'il me pourroit arriver, que celle de lui déplaire : ce malheur m'oteroit entièrement le courage et me rendroit incapable de rien faire de bien à l'avenir. Je suis accoutumé depuis longtemps à des traitements favorables. C'est ce qui anime et qui soutient les hommes de génie, et si je pouvois être assez heureux pour me rendre agréable à Mgr de Louvois par un exact et inviolable attachement à l'exécution de ses ordres, ce bonheur me donneroit des forces nouvelles, et je le regarderois comme l'accomplissement de mes plus ardents désirs et comme le comble de la plus haute gloire où je puisse prétendre. Voilà, Monseigneur, ce que je pense. Vous l'exprimerez mieux que moi et vous y pouvez ajouter ce que vous jugerez à propos.

Je suis avec beaucoup de passion et de respect, etc.

Le Brun.

Nous empruntons cette lettre au mémoire anonyme publié à la suite de l'éloge historique de Le Brun par Guillet de Saint-Georges dans les *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture* (t. I, p. 67). — Voir plus haut, chap. X, p. 339.

XXXV

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le Brun répond à une nouvelle lettre de remerciements au sujet des estampes et dessins qu'il a fait tenir à Gondi. Assurances de dévouement.

INÉDITE.

Paris, ce 15 août 1686.

Monsieur,

Je me fais un grand plaisir d'apprendre par les lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire que quelques estampes et dessins que j'ay pris la liberté de vous envoyer vous ayent esté agreable. Cette maniere obligeante avec laquelle vous voulez bien me marquer que vous en estes content ne peu me flater d'avoir satisfaict a la passion que j'ay de vous temoigner mes reconnoissances étant bien persuadé que ces choses sont trop au dessous des obligations que je vous ay, et que bien loing de m'acquiter de la moindre partye de ce que je vous dois, Elle me rendent encore plus redevable puisqu'elles me procurent de nouvelles marques de la bonté que vous avez toujours eue pour moy. Son Altesse Serenissime me fait un tres-grand honneur de vouloir me continuer cette estime dont je fais toute ma gloire, si je ne suis pas assez heureux pour l'entretenir dans ce sentiment pour mon méritte que je le doive au moins à la bonté qu'elle a eue pour moy jusque a present et a la protection

que vous voulez bien me donner auprès d'elle, je vous la demande, Monsieur, avec instance et vous prie de me croire avec bien du respect, Monsieur, Votre tres humble et tres obeissant serviteur,

Le Brun.

Cette lettre est tirée des Archives de Florence, filza medicea, n° 4783. Nous en devons la copie à l'obligeance de M. George Mignaty. — Voir plus haut, chap. X, p. 325.

XXXVI

À L'ABBÉ CHARLES-ANTOINE DE GONDI,

SECRÉTAIRE D'ÉTAT DU GRAND-DUCHÉ DE TOSCANE.

Le Brun recommande à nouveau le fils Lefebvre actuellement occupé aux feux d'artifice militaires. Le jeune homme désire mettre ses talents au service du grand-duc.

Paris, 17 octobre 1686.

Monsieur,

Je ne pense pas avoir mérité toutes les honnetetés que vous me faites et dont votre dernière lettre est remplie. . . . . Je sçay bien, Monsieur, qu'il n'y a rien que je recherche avec plus de plaisir que de faire quelque chose qui puisse vous estre agréable, mais je ne crois pas avoir rien fait jusqu'à présent qui ayt passé plus loing que la très-forte passion que j'en ay et qui puisse estre mis en comparaison de tous les bons offices et de toutes les bontés que vous me faites de me donner part dans votre estime. Il paroît bien, Monsieur, que, bien loin d'entrer dans cette rencontre en quelque sorte d'égalité, je me trouve tous les jours plus redevable, et que, sans faire réflexion si je suis importun, je continue de vous prier très humblement de vous souvenir du fils de M. Lefebvre, dont j'ay déjà eu l'honneur de vous parler. Nous l'appliquons présentement aux feux d'artifices militaires et à jetter des bombes et carcasses, à quoy il reussit. C'est un jeune homme dont l'éducation me touche, à cause du désir que je vois en luy de devenir un habile et honnête homme, et utile à Son Altesse.

Le Brun.

Cette lettre a la même provenance que celles numérotées dans cet ouvrage XXI, XXII et XXIII. Elle a paru dans les *Archives de l'art français* (2e série, t. I, p. 159-160). — Voir plus haut, chap. X, p. 325 et 334.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 553 L33 J7 FOL
pt.1 c. 2 Jouin, Henri Auguste
Charles Le Brun et les arts sous Louis X

3 3125 00272 6087